

Ladies in Dresses
Englische Modegrafiken
aus *pocket memorandum books*
1750-1800

Inaugural-Dissertation
zur Erlangung des Doktorgrades
der Philosophischen Fakultät
der Universität zu Köln
im Fach Kunstgeschichte

vorgelegt von
Ulrike Tomalla
aus Alfeld/Leine

Köln, im April 2012

Erster Referent: Prof. Dr. Joachim Gaus
Zweiter Referent: Prof. Dr. Ursula Frohne

Tag der mündlichen Prüfung: 11.07.2012

Diese Arbeit wurde von der Philosophischen Fakultät der Universität zu Köln als Dissertation angenommen und ist auf dem Kölner Universitäts Publikations Server (KUPS) <http://kups.ub.uni-koeln.de> publiziert. Für die Veröffentlichung wurden Text und Abbildungen nahezu unverändert übernommen.

Inhalt

Vorwort und Dank	5
I. Einleitung	7
I.1. Die Modegrafiken aus <i>pocket memorandum books</i> – ein Bilderfundus mit Potential	7
I.2. Quellenlage	11
I.3. Modegrafik – eine Definition	13
II. Vorstellung und historische Einordnung des Materials	24
II.1. Vom Almanach zum Kalendertaschenbuch	24
II.2. Die Zeichner und Stecher der Modegrafiken: Netzwerker zwischen Kunst und Kommerz	32
II.3. Die Modegrafiken im Kontext des wirtschaftlichen Fortschritts	40
II.4. „... <i>most genteel</i> “: Zur Zielgruppe der Modegrafiken	43
II.5. Eine kurze Geschichte der europäischen Modegrafik im 17. und 18. Jahrhundert unter besonderer Berücksichtigung Englands	47
III. Die Modegrafiken im Detail	79
III.1. Die Schauplätze	79
III.1.1. <i>Country house</i> und Landschaftsgarten	82
III.1.2. Das Setting in der zeitgenössischen Porträtmalerei	83
III.1.3. Lebensnahe, reale, alltägliche Orte – Bildlösungen	88
III.1.4. Fazit	90
III.2. Die Figuren	91
III.2.1. Das Erbe Anthony van Dycks	92
III.2.2. <i>Polite deportment</i>	95
III.2.3. Antikenbegeisterung	100
III.2.4. Empfindsamkeit	103
III.2.5. Natürlichkeit	106
III.2.6. Sozialisation vs. Mannequin	112
III.2.7. Fazit	114
III.3. Die Themen	115
III.3.1. Besuch und Spaziergang	116
III.3.2. <i>Accomplishments</i> und „innocent diversions“	118
III.3.3. Gesellschaft	127
III.3.4. Partnerschaft	133

III.3.5. Mutterschaft	137
III.3.6. Freundschaft	142
III.3.7. Spaziergang <i>revisited</i>	146
III.3.8. Fazit	152
IV. Die Modegrafiken im gesellschaftlichen Kontext	154
IV.1. Geprüfte Qualität	154
IV.2. <i>Mistress, not Maid!</i>	162
IV.3. Die Macht der Persönlichkeit	166
V. Die kunstwissenschaftliche Bedeutung der Modegrafiken	170
V.1. Die stilbildende Funktion der Modegrafiken	170
V.2. Die Modegrafiken als Paradigma der neuen Bilderordnung	181
VI. Schluss	190
Anhang	193
Katalog	193
Kleines Glossar zur weiblichen Kleidung in England im 18. Jahrhundert	239
Literatur- und Quellenverzeichnis	246
Abbildungsverzeichnis und Bildnachweis	276
Abbildungen	292

Vorwort und Dank

Die vorliegende Arbeit begann mit einem anderen Ziel. Erfreulicherweise führte mich mein ursprüngliches Interesse an Thomas Gainsboroughs weiblichen Porträts und Mode zu den *Ladies in Dresses*. Auf diesem Weg wurde ich in vielfacher Weise gefördert und begleitet.

Meinem Doktorvater Prof. Dr. Joachim Gaus gilt mein herzlicher Dank für die fachliche Betreuung. Für die Übernahme des Zweitgutachtens danke ich Prof. Dr. Ursula Frohne.

Weitere Unterstützung erhielt ich von vielen Seiten, im Einzelnen sei den folgenden Personen und Institutionen gedankt: allen voran Harry Matthews für seine Sammelleidenschaft, ohne die es diese Arbeit schlicht nicht gäbe und für seine Aufmerksamkeit, mir neues Bildmaterial zukommen zu lassen. Den Mitarbeiterinnen des Museum of London, Sally Brooks und insbesondere Hilary Davidson, danke ich für ihre Hilfsbereitschaft und den wiederholt unkomplizierten Zugang zur Harry Matthews Collection. Für rege Briefwechsel und die Möglichkeit, sich über ein gemeinsames Interessensgebiet lebhaft austauschen zu können, gilt Kay Staniland mein herzlicher Dank. Im Anfangsstadium des Projekts gab Patricia Brattig wertvolle Anregungen. Forschungsaufenthalte in Großbritannien, Berlin und München ermöglichte die Förderung durch das Paul Mellon Center for Studies in British Art in Form eines Research Support Grant. Ferner danke ich den Mitarbeiterinnen und Mitarbeitern der Lipperheideschen Kostümbibliothek, Berlin, der Von Parish-Kostümbibliothek, München und insbesondere der Kunst- und Museumsbibliothek Köln, im Museum Ludwig und im MAKK.

In unterschiedlichster Weise standen Freunde und Kollegen hilfreich zur Seite. Für ihren unvergleichlichen mentalen wie praktischen Beistand danke ich John Thwaites samt Crew, Thomas Durchschlag und Silke Lemmes. Mein ganz besonderer Dank gilt Kerstin Schankweiler, Isabel Kuhl und Marion Korzilius, für die kritische Lektüre des Manuskripts in mehreren Stadien, ihr anhaltendes Interesse an meiner Arbeit und ihre fortwährend ermutigenden Worte.

Von Herzen danke ich schließlich meiner Familie: Brigitte und Michael Hottmann, die mir in vielerlei Hinsicht mein Studium, einschließlich dieser Arbeit, ermöglichten, Vera Tomalla für ihre Hilfe bei drucktechnischen Fragen, Fred Tomalla für seine große Geduld. Mein

größter Dank gilt Sabine Hottmann. In einer entscheidenden Phase stellte sie mir, nur einen Steinwurf vom „Heiligthume der Kunst“ entfernt, einen wunderbaren Arbeitsplatz zur Verfügung und hatte auch später immer ein offenes Ohr für mich und die *Ladies*.

I. Einleitung

I.1. Die Modegrafiken aus *pocket memorandum books* – ein Bilderfundus mit Potential

Pocket memorandum books, kleine Kalendertaschenbücher für Frauen, stellten ein ausnehmend beliebtes Druckerzeugnis im 18. Jahrhundert in Großbritannien dar. Ihre Herstellung florierte ab der zweiten Hälfte des Jahrhunderts und hielt bis weit ins 19. Jahrhundert an.¹ Auf einzigartige Weise vereinten die jährlich publizierten Büchlein die Wesensmerkmale des traditionellen, kalendarischen Almanachs, des Rechnungs- und des Tagebuchs sowie der zu dieser Zeit sich etablierenden Frauenzeitschriften. Doch nicht nur diesbezüglich nehmen die *pocket memorandum books* eine ganz besondere Stellung ein. In ihnen wurden erstmals in England Modebilder periodisch veröffentlicht. Diese Modegrafiken aus *pocket memorandum books* stehen im Zentrum der vorliegenden Arbeit.

Ihrer großen Beliebtheit im 18. Jahrhundert zum Trotz haben *pocket memorandum books* und ihre Modegrafiken erstaunlicherweise kaum das Interesse der Forschung geweckt. Lediglich zwei wissenschaftliche Aufsätze wurden bisher zum Thema publiziert, die zwangsläufig nur einzelne Problemfelder aufarbeiten konnten.² Diese Arbeiten stellen dennoch wichtige Erkenntnisquellen für die weiterführende Beschäftigung mit den Modegrafiken aus *pocket memorandum books* dar. Während Anne Buck und Harry Matthews sich den *pocket memorandum*

¹ Die jüngsten im Rahmen dieser Arbeit eingesehenen Ausgaben von *pocket memorandum books* stammen aus den 1840er Jahren, siehe *Marshall's Cabinet 1844-1847*. Unklar bleibt zum jetzigen Zeitpunkt, ob sie aufhörten zu existieren. Die Bearbeitung ihrer Entwicklungsgeschichte im 19. Jahrhundert steht noch aus.

² Buck, Matthews 1984; Batchelor 2003. Sowohl Buck 1987 als auch Batchelor 2005, S. 97-108 entsprechen den vorangegangenen Veröffentlichungen weitestgehend. Bei allen handelt es sich um Aufsätze mit nicht mehr als zwanzig Seiten. Früher erschienene, in die Geschichte der Modegrafik einführende Publikationen beziehungsweise Überblickswerke befassen sich in noch geringerem Umfang mit den Modegrafiken aus *pocket memorandum books*, siehe Langley-Moore 1971; Kat. London 1979 (dessen Ergebnisse ebenfalls Buck und Matthews zuzuschreiben sind, siehe hierzu Matthews 2004, S. 113); Ginsburg 1980. In der einzigen größeren Untersuchung zur Geschichte der Modegrafik wurden die Modegrafiken aus *pocket memorandum books* gar nicht erst aufgenommen, siehe Mackrell 1997. Jüngste Erwähnung fanden sie in Form eines oberflächlich gehaltenen Eintrags in dem anlässlich der Eröffnung der *British Galleries 1500-1900* im Victoria und Albert Museum erschienenen Begleitband, siehe Kennedy 2001.

books und den Modegrafiken aus modewissenschaftlicher Sicht näherten, richtete sich Jennie Batchelors literaturwissenschaftliches Interesse insbesondere auf den Inhalt der Büchlein. Bucks und Matthews' Aufsatz sind grundlegende Informationen über die involvierten Herausgeber, Künstler und Stecher sowie ein erstes mit Nachweisen versehenes Verzeichnis der bis dahin ausfindig gemachten *pocket memorandum book*-Titel zu entnehmen. Darüber hinaus wurde versucht, die Modegrafiken im Hinblick auf zeitgenössische Modemagazine sowie auf die in ihnen gezeigte Mode zu bewerten.³ Batchelor erörtert anhand der Analyse von zehn unterschiedlichen Titeln die ideologische Ausrichtung der Büchlein. Ihr Verdienst liegt in der Einbettung der *pocket memorandum books* in den Kontext der Printkultur des 18. Jahrhunderts.⁴ Fragen nach den formalen und inhaltlichen Eigenschaften der Darstellungen blieben dagegen in beiden Fällen außen vor. Wenngleich Buck und Matthews Analogien zwischen den Modegrafiken und zeitgenössischen Porträts bemerkten, unterließen sie es, ihre vielversprechende Beobachtung in einer weiterführenden Bildanalyse zu vertiefen.⁵

Die Modegrafiken aus *pocket memorandum books* bergen jedoch für eine derartige Untersuchung ein großes Potential. Die Modefiguren befinden sich in ausführlich wiedergegebenen szenischen Umgebungen wie einem gehobenen Interieur, einer Garten- oder Waldlandschaft. Dabei gehen sie vielfältigen Tätigkeiten nach. Sie posieren, haben sich zum

³ Eine kurze Anmerkung zur Bezeichnung *pocket memorandum book*. Buck verwendet den Begriff *pocket book*. Sie zielt damit auf eine ganz bestimmte Ausführung von Taschenbuch ab. Ausschließlich die kleinen, mit Memorandum- und Kalenderblättern versehenen Büchlein für Frauen, die ein Sammelurium von unterschiedlichen Texten und schließlich die Modegrafiken in sich vereinen, sind hier, wie auch in der vorliegenden Arbeit, Untersuchungsgegenstand. Viele von ihnen enthalten neben dem Wort *pocket* auch das Wort *memorandum* im Titel. Im Hinblick auf diese Titelvorgaben und als eindeutige Gattungsbezeichnung, denn das *pocket book* beziehungsweise das Taschenbuch kann gemeinhin jedes Buch in Taschenformat bezeichnen, erscheint die Erweiterung des Begriffes *pocket book* zum *pocket memorandum book* sinnvoll. Im Deutschen bietet sich für *pocket memorandum book* die Übersetzung „Kalendertaschenbuch“ an, die in der vorliegenden Arbeit mit der englischen Bezeichnung alternierend genutzt wird.

⁴ Eine weiterführende, umfassende literaturwissenschaftliche Untersuchung der *pocket memorandum books* wäre wünschenswert. York Gothart Mix' anspruchsvolle Arbeit über die deutschen Musenalmanache des 18. Jahrhunderts, in deren Mittelpunkt ein breit angelegter Vergleich einzelner Almanachausgaben sowie eine reichhaltige Bibliografie stehen, könnte hier als Vorlage dienen, siehe Mix 1987. Eine autoritative Bibliografie zu *pocket memorandum books* könnte aus der systematischen Durchsicht nationaler und regionaler Archive sowie von Bibliotheken englischer Herrenhäuser hervorgehen.

⁵ Buck, Matthews 1984, S. 42.

Spaziergang zusammengefunden, lesen oder unterhalten sich, um nur einige zu nennen. Meist werden sie zu zweit gezeigt, mitunter auch in größerer Gesellschaft oder alleine, an der Seite eines männlichen Partners oder als fürsorgliche Mütter. Auffällig also ist, dass die kleinen schwarz-weißen Grafiken eine Fülle an Informationen bieten, die über die reine Kleidungspräsentation weit hinausgeht. Angesichts dieses Umstands und der dargelegten Forschungsdefizite zielt die vorliegende Arbeit darauf ab, die Modegrafiken aus *pocket memorandum books* aus ihrem Schattendasein herauszuholen und sie als Bilder ausführlich zu untersuchen.

Dieser Ansatz bedingt die Struktur der Arbeit, in deren Zentrum, nach der Vorstellung und historischen Einordnung des Materials, die Bildanalysen der Modegrafiken stehen. Hierauf aufbauend wird nach der Funktion der Grafiken gefragt und abschließend ihre Bedeutung erörtert. Die Analyse ist auf den Zeitraum zwischen 1750 und 1800 beschränkt und umfasst damit den Anfang und die Blütezeit der Modegrafiken aus *pocket memorandum books*. Das Augenmerk liegt dabei auf der Charakterisierung der Modegrafiken. Da ihre Urheberschaft in den wenigsten Fällen rekonstruiert werden kann und die Bildinhalte wiederholt in typisierter Form auftreten, geht es nicht darum, einen individuellen künstlerischen Anspruch aufzudecken, sondern bestimmte Darstellungsnormen nachzuweisen.

In der Einleitung folgt auf die Quellenlage eine eingehende Auseinandersetzung mit dem Begriff Modegrafik. In Kapitel II. werden grundlegende Informationen über die Modegrafiken aus *pocket memorandum books* und über ihr Erscheinungsmedium zusammengetragen. Hierbei ist das Interesse zunächst auf das *pocket memorandum book* gerichtet, wird nach der Genese, dem Aufbau und Inhalt sowie nach der Funktion und dem Erfolg der Büchlein gefragt. In Kapitel II.2. werden die Modegrafiken ausführlicher vorgestellt und in den Kontext der zeitgenössischen Grafikproduktion eingebettet. Dabei richtet sich der Blick auf die Zeichner und Stecher, auf parallele Entwicklungen im Bereich der Gebrauchsgrafik und schließlich auf die anderen in den *pocket memorandum books* enthaltenen grafischen Darstellungen. Kapitel II.3. legt die Bedeutung des wirtschaftlichen Fortschrittes in England im 18. Jahrhundert für die Entstehung der Modegrafiken dar. In Kapitel II.4. steht die Zielgruppe der Modegrafiken aus *pocket memorandum books* im Fokus. Die Geschichte der europäischen Modegrafik im 17. und 18.

Jahrhundert, insbesondere im Hinblick auf ihre Entwicklung in England, wird im letzten Unterkapitel beleuchtet. Im dritten Kapitel werden in den Bildanalysen die spezifischen Ausformungen und die thematische Vielfalt der Modegrafiken unter folgenden Fragestellungen untersucht: Welche Schauplatzgestaltung, welche Posen und Gesten der Modefiguren und welche Rahmenhandlungen, Tätigkeiten, Bildmotive und Themen werden für die Darstellungen ausgewählt und warum? Wie äußern sich die Bezugnahmen auf die Porträtmalerei, das heißt welche Anleihen an die malerischen Vorbilder machen die Modegrafiken? Und: Worin unterscheiden sie sich beziehungsweise welche eigenständigen Bildlösungen werden in den Modegrafiken angestrebt? Gestaltgebend für dieses Kapitel sind die sich aus der Bildstruktur der Modegrafiken wie der Bildnisse generierenden Parameter Hintergrund/Umgebung, Figuren und Themen, anhand derer im analytischen Vergleich Ähnlichkeiten, Unterschiede und Neuheiten erkennbar werden. Besonderes Augenmerk wird dabei auf soziologisch-kulturelle Rahmenbedingungen gelegt, deren Berücksichtigung es ermöglicht, den Zusammenhang zwischen dem Dargestellten in den Modegrafiken und Phänomenen der Geistes- und Sozialgeschichte herzustellen. Gleichzeitig markieren sie einen wichtigen Anknüpfungspunkt für die Kontextualisierung der Modegrafiken mit der Porträtmalerei, die selbst eng mit diesen Entwicklungen verwoben ist. Im Mittelpunkt des vierten Kapitels steht die Funktion der Modegrafiken. Hier stellt sich die Frage, wie der zuvor erarbeitete Bildinhalt der modegrafischen Darstellungen im gesellschaftlichen Kontext, in diesem Falle im Hinblick auf die Anforderungen und Ideale der Zielgruppe, zu werten ist. Nachdem in Kapitel IV.1. deren Modeverständnis untersucht wird, gilt es in Kapitel IV.2. zu beleuchten, weshalb es sich derart entwickelte. Im letzten Unterkapitel wird in diesem Zusammenhang die Sonderform der personalisierten Modegrafiken behandelt. Mit der Bedeutung der Modegrafiken aus *pocket memorandum books* befasst sich Kapitel V. Diese zu erörtern, heißt, nach der Stellung der Modegrafiken im größeren kunstwissenschaftlichen Zusammenhang zu fragen. Zu diesem Zweck wird in Kapitel V.1. die Wirkmächtigkeit und Modernität der Grafiken anhand ihrer stilbildenden Funktion dargelegt. Die Bedeutung des im 18. Jahrhundert einsetzenden Prozesses der „Transformation der alten Bilderordnung“ für die Entstehung der

Modegrafiken aus *pocket memorandum books* wird in Kapitel V.2. thematisiert.⁶ In Kapitel VI. erfolgt auf Grundlage der in der Untersuchung erarbeiteten Ergebnisse eine abschließende Beurteilung der Modegrafiken.

I.2. Quellenlage

Als Materialbasis der Untersuchung diente eine Zusammenstellung von 220 repräsentativen Grafiken aus *pocket memorandum books*, die sich aus 180 Modegrafiken, 13 personalisierten Modegrafiken und 27 Grafiken von unterschiedlichem Inhalt ergibt. Wenngleich sich *pocket memorandum books* in englischen Archiven erhalten haben, lassen sich die Modegrafiken selten in situ ausfindig machen. Der Löwenanteil des untersuchten Materials stammt aus der Modegrafiksammlung von Harry Matthews, die sich seit 2002 im Museum of London befindet. Die Harry Matthews Collection stellt die größte bisher zusammengetragene Sammlung an Modegrafiken aus *pocket memorandum books* dar. Sie enthält alleine für den Zeitraum von ca. 1760 bis 1800 über 150 Blätter.⁷ Weitere, insbesondere sehr frühe Beispiele wurden Barbara Johnsons Album entnommen, einem herausragenden Relikt einer zeitgenössischen Verwendungsform der kleinen Modebilder.⁸ Schließlich wurde diese Auswahl durch weitere, vereinzelte Grafiken von unterschiedlicher Provenienz – aus Privatbesitz, dem Kunsthandel und anderen öffentlichen Sammlungen – ergänzt.⁹

Neben den Modegrafiken wurde im Verlauf der Arbeit eine Reihe weiterer Primärquellen in Form von *pocket memorandum books* und Almanachen, Verhaltensratgebern und Frauenzeitschriften sowie modegrafischen Serien und Modejournalen im Original und in digitalisierter Form gesichtet und ausgewertet.

⁶ Boehm 2008, S. 169.

⁷ Die vollständige Harry Matthews Collection umfasst an die 4000 Objekte. Sie enthält Modegrafiken ab dem 16. Jahrhundert bis ins Jahr 1829, wobei das 19. Jahrhundert besonders stark vertreten ist. Zur Entwicklungsgeschichte der Sammlung siehe Matthews 2004. Ihre Digitalisierung befindet sich im Aufbau, seit April 2012 ist sie in Teilen auf der Internetseite des Museum of London online verfügbar.

⁸ In Kapitel II.3. wird das Album ausführlich vorgestellt.

⁹ Alle 220 Grafiken sind im Anhang katalogisiert mit Kurzbeschreibungen und Quellenangaben.

Eine gute Auswahl an *pocket memorandum books* bietet die British Library in London. Viele davon sowie weitere *pocket memorandum books* sind zudem über die Datenbank ECCO (Eighteenth Century Collections Online) im Volltext zugänglich. Mit ihrem Angebot von über 180 000 Titeln von primär in Großbritannien erschienenen Büchern, Pamphleten, Essays und Einblattdrucken aus dem 18. Jahrhundert stellte die Datenbank ECCO auch im Hinblick auf Almanache und Verhaltensratgeber eine reiche Fundgrube dar. Die in Kapitel II.5. vorgestellten modegrafischen Serien und Frauen- beziehungsweise Modezeitschriften wurden in den Fachbibliotheken in München (Von Parish-Kostümbibliothek) und Berlin (Lipperheidesche Kostümbibliothek) sowie in der Bayrischen Staatsbibliothek eingesehen.

Nur die wenigsten *pocket memorandum books* sind in ihrer Originalform überliefert. Serien eines Titels wurden nicht immer systematisch zusammengetragen. Einige Titel wurden zu einem späteren Zeitpunkt mit anderen zu einem Sammelband gebunden. Als ephemere Erzeugnisse waren *pocket memorandum books* vor allem für den Verbrauch bestimmt. So wird es ihnen nicht selten wie Kalendern ergangen sein, die, nachdem sie ihren Zweck ein Jahr erfüllt hatten, kein weiteres Interesse beanspruchten und weggeworfen wurden.¹⁰ In den heute erhaltenen *pocket memorandum books* fehlen oftmals die Kalender- und Memorandumseiten, die den privaten Teil der Büchlein darstellten. Es ist anzunehmen, dass sie von der Besitzerin oder Angehörigen entsorgt wurden, um ihre Privatsphäre zu wahren.¹¹

Die Analyse der Modegrafiken aus *pocket memorandum books* setzte eine gründliche Kenntnis und Beschäftigung mit der Porträtmalerei des 18. Jahrhunderts in England voraus. Für die Vergleiche der Modegrafiken mit der Porträtmalerei wurde, neben dem Studium von Originalen, in Œuvre-, Bestands- und Ausstellungskatalogen sowie weiterführender Literatur systematisch nach beispielgebendem Bildmaterial gesucht. Um die in den Modegrafiken aufgegriffenen Darstellungsweisen und Themen

¹⁰ Knopf 1999, S. 135.

¹¹ Welches Schicksal die *pocket memorandum books* ereilen konnte, zeigt beispielhaft die Geschichte der Büchlein von Elizabeth Inchbald. Nach dem Tod Inchbalds wurden einige oder alle an Freunde und Verwandte weitergereicht, wurden zum Teil verbrannt und gerieten auf dem Dachboden in Vergessenheit, bis die letzten 11 der 51 Exemplare im Kunsthandel veräußert wurden und so schließlich ihren Weg in die Folger Shakespeare Library fanden, wo sie sich heute befinden, Robertson 2007, Bd. 1, S. xv.

erfolgreich einordnen zu können, lag der Fokus dabei neben der traditionellen monumentalen Bildnismalerei auf dem Konversationsstück. Die Literaturlage stellte sich in beiden Fällen gut dar, wenngleich für das monumentale weibliche Porträt des 18. Jahrhunderts – wie auch des 17. – weiterhin eine überzeugende historische Einordnung fehlt.¹²

Über den kunstwissenschaftlichen Bereich hinaus erforderte die Analyse der Modegrafiken eine nicht minder sorgfältige Auseinandersetzung mit der Theorie und der Geschichte der Mode, der Modegrafikgeschichte sowie mit der Geistes- und Sozialgeschichte Englands und hierbei insbesondere mit der Gesellschaftsentwicklung, der Mentalitäten-, Wirtschafts- und Konsumgeschichte. Mit Ausnahme der Modegrafikgeschichte konnte hier auf differenzierte Forschungen zurückgegriffen werden.

I.3. Modegrafik – eine Definition

Eine Modegrafik ist eine grafische Darstellung, die modische Kleidung zeigt. Doch was genau ist als „modische“ Kleidung zu bezeichnen? Wo liegt der Unterschied zwischen der Modegrafik und der Kostümgrafik? Wie hängen die Begriffe zusammen und sind doch voneinander abzugrenzen? Ausgewählte Stimmen der modegrafischen Forschung führen in das Thema ein. Sie sollen das Bewusstsein für die Problematik,

¹² Diese Feststellung zielt auf eine tiefer gehende Beschäftigung mit insbesondere all jenen weiblichen Bildnissen des 17. und 18. Jahrhunderts, in denen die porträtierten Frauen in keiner Rolle (z.B. mythologisch, allegorisch, pastoral) dargestellt sind, wie beispielsweise *Anne Kirke* (Anthony van Dyck, ca. 1637-1638, Abb. 64), *Anne Hyde* (Peter Lely, ca. 1660, Abb. in MacLeod, Alexander (Hg.) 2001, S. 74), *Margaret Cecil* (Godfrey Kneller, 1690-1691, Abb. in Stewart 1983, Abb. 38b), *Lady Alston* (Thomas Gainsborough, ca. 1761-1762, Abb. 61), *Mrs Thomas Riddell* (Joshua Reynolds, 1763, Abb. 42) oder *Mrs Henry Verelst* (George Romney, ca. 1771, Abb. in Kidson 2002, S. 90). Bildnisse dieser Art fanden bisher fast keine wissenschaftliche Beachtung, obwohl sie einen nicht unerheblichen Anteil am Werk der jeweiligen Künstler ausmachen. Mit Alexander 1999, MacLeod, Alexander (Hg.) 2001 und Herbst 2002 liegen für das 17. Jahrhundert zwei hilfreiche monografische Studien und ein Ausstellungskatalog zum weiblichen Bildnis vor, für das 18. Jahrhundert fehlt Vergleichbares. Weder bei Reynolds noch bei Gainsborough wurde das weibliche Porträt bisher gesondert untersucht, ebenso bei den weniger prominenten Bildnismalern des 18. Jahrhunderts. Leca (Hg.) 2010 liefert in Bezug auf Gainsborough keine zufriedenstellenden Ergebnisse. Auch die Untersuchung von Kreuder 2008 über weibliche Ganzfigurenbildnisse „in Bewegung“, die sich in zwei Kapiteln mit dem weiblichen Porträt des 17. und 18. Jahrhunderts in England befasst, überzeugt nicht.

die sich hinter den gestellten Fragen versteckt, schärfen und zugleich den Grundstein für die nachfolgenden definitorischen Ausführungen legen. Im Zuge seiner Abhandlung aus dem Jahr 1955 über handkolorierte Modegrafiken fordert Vyvyan Holland die Trennung zwischen der *costume plate* (Kostümgrafik) und der *fashion plate* (Modegrafik), denn letztere stehe für das Jetzt und die Zukunft, wohingegen die Kostümgrafik die Vergangenheit beschreibe.¹³ Auf Hollands Ergebnissen aufbauend definiert Doris Langley-Moore gut anderthalb Jahrzehnte später die Unterschiede zwischen den beiden Formen noch etwas ausführlicher. Eine *fashion plate* sei, wie Holland richtig erkannt habe, kein *costume print*, in dessen Fokus die nationale oder regionale, monarchisch zeremonielle oder anderweitig memorable Kleidung stehe. Eine *fashion plate* vermittele Informationen über die laufenden und/oder kommenden Moden und ihre Intention läge vor allem darin, das Interesse an der Mode oder an einem bestimmten Aspekt derselben zu schärfen, sowie ein günstiges Klima für den dargestellten Modenvorschlag zu schaffen. Darüber hinaus sei schließlich, im Gegensatz zu Buch- oder Theaterillustrationen, die Mode in der *fashion plate* niemals von zweitrangiger Bedeutung, so dass, auch wenn in diesen Kleidung akkurat wahrheitsgetreu dargestellt werde, Porträts, Konversationsstücke und Karikaturen ebenfalls klar von der *fashion plate* getrennt zu sehen seien.¹⁴ Anders formuliert es John L. Nevinson, der, im Gegensatz zu Holland und Langley-Moore, die Wörter Mode und Kostüm synonym verwendet und darüber hinaus die zeitlichen Bedingungen der *fashion plate* viel weiter fasst.¹⁵ Was die technischen Vorgaben betrifft, hält Nevinson fest, dass, ob in Form des Holzschnittes, des Kupferstiches, der Lithographie oder später der Fotografie, sich eine *fashion plate* immer durch ihre mechanische Herstellung auszeichne. Ähnlich wie Nevinson verzichtet Raymond Gaudriault auf eine Unterteilung der Grafik in die Bereiche Kostüm und Mode.¹⁶ In den von ihm aufgeführten Bedingungen, die eine Darstellung erfüllen müsse, um zur Gattung der *gravure de mode* zu gehören, finden sich bestimmte Aspekte der Definitionen sowohl Langley-Moores als

¹³ Holland 1955, S. 21f.

¹⁴ Langley-Moore 1971, S. 10.

¹⁵ Nevinson 1967, S. 67.

¹⁶ Gaudriault 1983; Gaudriault 1988.

auch Nevinsons wieder.¹⁷ Auch in der deutschsprachigen Forschung erfährt die Unterteilung in Kostüm- und Modegrafik keinen Zuspruch.¹⁸ In den wenigen Einzeluntersuchungen, die es zum Thema gibt, wird grundsätzlich vom Modebild, der Modegrafik, Modekupfer, -illustration oder -blättern gesprochen.¹⁹

Die vorgestellten Positionen zeigen deutlich, dass es – zunächst einmal unabhängig von einzelnen Übereinstimmungen im Hinblick auf die Definition der Bedingungen von Modegrafik – keine stringente Verwendung der Begriffe Kostüm und Mode in der Forschung gibt. Mitunter werden sie gleichbedeutend verwendet, oft aber auch voneinander getrennt. Dieser Umstand ist nicht nur in der Grafik, sondern in jedem Bereich, der sich mit Kleidung, ihrer Form, ihrer Geschichte und ihrer sozialen und kulturellen Bedeutung befasst, zu finden.

Die hier beispielhaft aufgezeigte Problematik ist also symptomatisch für die gesamte Forschungsdisziplin, auf deren Stärken und Schwächen unlängst Valerie Cumming in ihrem Buch *Understanding Fashion History* hinwies.²⁰ Konträr zur Kunstgeschichte besitzt die Forschung, die sich mit Kleidung befasst, bisher weder eine allgemeingültig akzeptierte Methode, wie beispielsweise die ikonografisch-ikonologische,²¹ noch einen eindeutigen Namen, was letztlich wohl auch auf die langjährige Nicht-Akzeptanz des Themas als ausgewiesene Wissenschaftsdisziplin zurückzuführen ist.²² In der Zeit, in der die ersten der oben erwähnten

¹⁷ Gaudriault 1983, S. 9.

¹⁸ Eine Ausnahme bildet hier Kleinert 1980, S. 35, Fn. 10, die Hollands Definition zwar vorbehaltlos anführt, jedoch nicht anwendet.

¹⁹ Rosenbrock 1942; Kaut 1970; Schwarze 1986; Mayerhofer-Llanes 2005.

²⁰ Cumming 2004, S. 7-13.

²¹ Einen entscheidenden Schritt, diesem Manko entgegenzuwirken, hat jüngst Ingrid Loschek unternommen. Ihr 2007 erschienenes Buch *Wann ist Mode?* ist die langerwartete erste deutschsprachige Veröffentlichung von einer Modewissenschaftlerin, die sich mit der Frage nach einer Modetheorie ausführlich beschäftigt, Loschek 2007, S. 15-39.

²² Darauf weist Cumming hin: „Few writers have ever seriously suggested that fashion is a science, but since the early 1980s it has certainly become of increasing interest to social scientists and commentators from disciplines influenced by social sciences.“ Cumming 2004, S. 33. Erfreulicherweise zeichnet sich hier weiterhin eine positive Entwicklung auch außerhalb des anglo-amerikanischen Raums ab, der auf diesem Gebiet zweifelsohne eine Vorreiterrolle hat. Hiervon zeugen in Deutschland unter anderem die kürzlich eingerichtete Professur für Mode und Ästhetik an der TU Darmstadt, das 2009 ins Leben gerufene Netzwerk Mode und Textil sowie das zunehmende Interesse von Kunstwissenschaftlern am Thema, siehe Zitzlsperger 2008, Zitzlsperger (Hg.) 2010; Dogramaci, Lux et al. (Hg.) 2010; Dogramaci 2011.

Untersuchungen zur Modegrafik unternommen wurden, herrschte auf dem Gebiet der Kleidungsforschung der Begriff des Kostüms vor, mit dem eine wissenschaftliche Schwerpunktlegung auf der Materialerkundung einherging.²³ Mit der Zeit verlagerte sich das Interesse zugunsten der Mode und es wurde zunehmend kontextbezogener geforscht. Heute zeichnet sich anstelle des Kostümbegriffs eine bevorzugte Verwendung des übergeordneten Begriffes Kleidung ab, wenn es sich um materialkundliche oder formengeschichtliche Untersuchungen handelt.²⁴

Wo liegen nun die Unterschiede zwischen den Begriffen Mode, Kostüm und Kleidung sowie dem in diesem Zusammenhang ebenfalls interessanten Begriff Tracht und was bedeutet dies im Besonderen für den hier zu untersuchenden Bereich der Modegrafiken? Ein Blick auf Herkunft und Bedeutung der Wörter und die Geschichte ihres Gebrauchs bringt Klärung.

Zur Wortgruppe „tragen“ gehörend, bezeichnete Tracht ursprünglich ganz allgemein „das Tragen; das Getragenwerden; das, was getragen wird“. Im 15. Jahrhundert wurde der Ausdruck mit der Bedeutung der Kleidung belegt.²⁵ Beide Begriffe wurden zum Teil bis ins 20. Jahrhundert hinein gleichbedeutend genutzt, wenngleich die Tracht zunehmend als Standeskleidung verstanden wurde, das heißt als eine in Form, Farbe und Trageweise einheitliche Kleidung einer Gruppe, die durch einen gemeinsamen Stilwillen geprägt ist, wie beispielsweise die Volks- oder Bauerntracht.²⁶ Kleidung ist das älteste Wort der angeführten Reihe. Es stammt vom Kleid ab, was zunächst „das mit Klei (fetter Tonerde) gewalkte“ Tuch bedeutete. Im 12. Jahrhundert entwickelte sich hieraus die noch immer aktuelle Bedeutung des

²³ Cumming 2004, S. 15 macht dieselbe Beobachtung.

²⁴ So führt beispielsweise die Zeitschrift *Waffen- und Kostümkunde* seit 1999 die Zusatzbezeichnung *Zeitschrift für Waffen- und Kleidungsgeschichte*. Siehe außerdem die Titelgebung bei Bönsch 2001.

²⁵ Duden Etymologie 1989, S. 749.

²⁶ Zur Tracht Loschek 1991, S. 157: „In jenen Gesellschaftsformen, die eine homogene, weitgehendst autarke Gruppe bilden, entwickelte sich auch die Kleidung homogen und wurde auf einer Entwicklungsstufe als „Tracht“ beibehalten. [...] Die Idee der Tracht ist, sich nicht zu verändern, sondern einen Stillstand, eine Konservierung der Zeit zu symbolisieren. [...] Dennoch, auch Tracht verändert sich. Sie verarbeitet neue Ideen, nimmt zeitlich verzögert und formal abgeschwächt Details des modischen Gewandes auf und repräsentiert zum Teil eine erstarrte Mode, wie die Halskrausen von Amtsroben...“ Siehe auch Beitz, Bockhorn 1987; Wandinger 2002.

Kleidungsstückes und schließlich die des Frauengewandes.²⁷ Kleidung bezeichnet, als übergeordneter Begriff für Jacke, Hose, Rock, Kleid usw. das physische Produkt, an dem der Formenwandel (Schnittänderungen, Änderungen in der Verzierung) vollzogen wird. Kleidung kann sowohl Tracht, Kostüm als auch Mode sein. Nicht jede Kleidung ist jedoch per se Mode. Ingrid Loschek hat die Problematik hervorgehoben, die im heutigen Sprachgebrauch im Hinblick auf die Verwendung der Begriffe Mode und Kleidung verbreitet ist. Zwischen beiden wird fälschlicherweise nicht unterschieden und zwar nicht nur im Deutschen, sondern auch in anderen Sprachen.²⁸ Im Gegensatz dazu steht jedoch die historische Bedeutung der Wörter *le mode* und *la mode* im Französischen.²⁹ *Le mode* (ital. *modo*, lat. *modus*; Stammwort für alle Lehnwörter) bezeichnet die Art und Weise der Form und damit jene des Produkts Kleidung; *la mode* (ital. *moda*, lat. *modus vivendi*) die Sitte, Gewohnheit, den Tages- und Zeitgeschmack und damit die zeitlich begrenzte Kleidung, die Mode.³⁰ Das Besondere an der Mode ist, dass sie ein soziales System umschreibt.³¹

„Mode ist, worauf sich eine Gemeinschaft beziehungsweise eine Gruppe der Gesellschaft verständigt hat. Mode ist ein persönliches ästhetisches Empfinden im Kollektiv.“³²

²⁷ Loschek 1999, S. 284. Bis ins 14. Jahrhundert hinein bezeichnete das „Kleid“ die Kleidung für beide Geschlechter.

²⁸ Den deutschen Begriffen „Mode“ und „Kleidung“ werden im Englischen *clothes*, *fashion*, *apparel*, im Französischen *la mode*, *le costume*, *le vêtement*, im Italienischen *moda*, *costumi*, *abito*, *vestiario* entgegengesetzt, wodurch die „Undifferenziertheit nicht als eine Unzulänglichkeit in Frage gestellt wird und die fremdsprachliche Kommunikation in der Modebranche funktioniert.“, Loschek 2007, S. 159.

²⁹ *La mode* wurde im 17. Jahrhundert üblich, Duden Etymologie 1989, S. 464. Erstmals soll der Begriff Mode auf den Bereich der Kleidung anlässlich Maria de Medicis Erscheinens „al modo italiano“ zu ihrer Vermählung mit Heinrich IV. im Jahre 1600 ausgeweitet worden sein, Loschek 1999, S. 358. Nevinson verweist darauf, dass das englische Wort *fashion* bereits in einer Petition von 1529 an Heinrich VIII. von England in Bezug auf Kleidung genutzt wurde: „...fashyons which the men and specially the women must weare uppon both hedde and bodye...“, Nevinson 1967, S. 70.

³⁰ Der Begriff „modern“ leitet sich hingegen von lat. *modo* ab und bedeutet „eben jetzt, gegenwärtig“. In der heutigen Zeit wird „modern“ umgangssprachlich verfälschend synonym zu „modisch“ im Sinne von „der Mode entsprechend“ verwendet, Loschek 2007, S. 160.

³¹ Nicht nur Kleidung kann dabei modisch sein. Neben anderen Dingen wie beispielsweise Möbeln oder Fahrzeugen können auch bestimmte soziale Verhaltensweisen in Mode sein.

³² Loschek 2007, S. 186.

„Anders als Kleidung definiert sich Mode nicht über die „Verbindlichkeit des Vorübergehens“ [...], als vielmehr über die Verbindlichkeit sozialer Gültigkeit. Diese wird sozial kommunikativ verhandelt.“³³

Mode reicht über das Gegenständliche des Produkts hinaus, denn das Modische besitzt einen „Mehrwert oder Zusatznutzen“, der den Gegenstand mit einer gewissen Bedeutung auflädt.³⁴ „Der Zusatznutzen von Mode“, so Loschek,

„liegt in der sozialen Identitätsstiftung, die auf Kommunikation aufbaut. [...] Über die Gestaltung des Körpers projiziert beziehungsweise kommuniziert der Mensch sein Konstrukt von „Selbst“ [...] Kleidung ist sein engstes Kommunikationsmedium im Verhältnis zu seiner Umgebung. Der Mensch teilt sich über seine Kleidung mit und wird mit ihr als Einheit wahrgenommen.“³⁵

Der Begriff Kostüm schließlich geht auf das italienische Wort *costume* zurück, dessen Stamm im Lateinischen *consuetudo* „Gewohnheit, Brauch, Sitte, Lebensweise“ liegt.³⁶ Nachdem der Begriff in der Sprache der Kunst als Bezeichnung nationaler Eigenheiten und Zustände in den verschiedensten kulturellen Bereichen genutzt wurde,³⁷ findet er seit

³³ Loschek 2007, S. 160. Mode definiert sich nicht primär durch den Wandel, wenngleich sie sich im Gegensatz zur Tracht durch den Willen zum Wechsel unterscheidet, der sich aus dem Geltungs- und Nachahmungstrieb des Menschen erklärt. Loschek 1999, S. 358: „Mode ist eine auf Imponier-, Geltungs-, und Nachahmungstrieb, auf Schmuckbedürfnis (schöpferische Phantasie), erotische Anziehung, seit geschichtlicher Zeit auf Äußerung sozialer, seit der Neuzeit auch finanzieller Unterschiede, auf Zeitgeschmack, Sitte und Gesellschaftsform beruhende Art und Weise der äußeren Lebenshaltung. Mode ist somit Selbstdarstellung ebenso wie Ausdruck der Lebens- und Denkweise zumindest einer Gruppe von Menschen in einer Zeit.“

³⁴ Loschek 2007, S. 160f.

³⁵ Loschek 2007, S. 188-190.

³⁶ Duden Etymologie 1989, S. 380.

³⁷ Zur Verwendung des Begriffes *costume* in der bildenden Kunst siehe Bocchi 1960, S. 134-152, der auf die antike Tradition des Begriffes hinweist, in der *costume* als Bezeichnung des Gesichts- und Seelenausdruckes, des Charakters derjenigen Person, die im Kunstwerk dargestellt ist, genutzt wird.

Ende des 18. Jahrhunderts in seiner Bezeichnung für die (historische) Kleidung der verschiedenen Völker in verschiedenen Epochen Verwendung.³⁸ Ingeborg Petraschek-Heim stellte Mitte des 20. Jahrhunderts die These auf: „Jede Kleidung wird, indem sie historisch wird, zum Kostüm.“³⁹ Diese Definition unterscheidet nicht mehr zwischen Kleidung, Tracht und Mode und löst im Ergebnis den Gegenstand aus seinem historischen Kontext heraus. Schon im 18. Jahrhundert wurde der Begriff Kostüm auch auf das Theater übertragen und ihm die Bedeutungen „Verkleidung und Maskerade“ zugeschrieben.⁴⁰ Als jüngste Bezeichnung ging schließlich die der anzugähnlichen, aus Rock und Jacke bestehenden Damenkleidung hervor.⁴¹

Vor diesem Hintergrund erklärt sich die kategorisch-theoretische Trennung der Begriffe Kostümgrafik und Modegrafik von Holland und Langley-Moore wie folgt. Zum einen koppelt Holland die Entstehung der Mode an einen bestimmten Zeitpunkt, nämlich die zweite Hälfte des 18. Jahrhunderts.⁴² Hierdurch versetzt er sich selbst in die Situation, eine Gegenbezeichnung für die Werke, die *vor* dieser Zeit entstanden sind, finden zu müssen und verwendet hierzu den Kostümbegriff. Darüber hinaus kommt zu dieser zeitlichen Belegung eine thematische hinzu, so dass die Vorläufer der Mode gemeinsam mit den Volkstrachtendarstellungen (*national costume*) und den Theaterkostümen (*theatrical costume*) unter dem Oberbegriff der Kostümgrafik bestehen. Bereits Holland selbst konstatiert, dass diese Trennung von *costume plate* und *fashion plate* in der Praxis zu Problemen führt.⁴³ Ausgehend von einer anthropologischen Modetheorie, die Mode nicht als zeitlich verschränkt versteht, sondern als generell an die Entstehung von Kultur gebunden und somit für jedes Zeitalter verfügbar, ist sein Kategorisierungsvorschlag nicht nur problematisch, er kann sogar gänzlich verworfen

³⁸ Loschek 1999, S. 319.

³⁹ Petraschek-Heim 1966, S. 90.

⁴⁰ Johann Christoph Gottsched und Gotthold Ephraim Lessing übertrugen den Begriff auf das Theater, wo er nicht nur die Kleidung, sondern das gesamte Bühnenbild bezeichnete, Petraschek-Heim 1966, S. 88.

⁴¹ Loschek 1999, S. 319.

⁴² Holland 1955, S. 27.

⁴³ Holland 1955, S. 28. Langley-Moore hingegen klammert die Problematik von vornherein aus, da sie ihrer Untersuchung keinen geschichtlichen Abriss der *fashion plate* voranstellt, sondern nur Eckdaten nennt, Langley-Moore 1971, S. 10f.

werden.⁴⁴ Hollands temporale Verwendung des Kostümbegriffs wird hiernach überflüssig, und Kostümgrafik als seine übergeordnete Bezeichnung für Volkstrachten- und Theaterkostümdarstellungen stiftet schließlich mehr Verwirrung als Klarheit, da sie zusammenfasst, was bereits als eigenständig besteht. Von Nevinsons Gebrauch der Bezeichnungen ist ebenfalls abzusehen. Indem er die *fashion plate* als *costume portrait* bezeichnet, nutzt er – die in diesem Zusammenhang ohnehin irreführende Verwendung des Begriffes Porträt einmal ausgenommen – den Begriff Kostüm in seiner Bedeutung als Bezeichnung für historische Kleidung allgemein. Dies ist, wie oben dargelegt wurde, aus etymologischer Sicht nicht wirklich falsch, nach heutigem Verständnis der Forschungsdisziplin jedoch überholt. Das Wort Kostüm wird daher in der vorliegenden Arbeit allein im Sinne der besonderen Verkleidung, der Kostümierung, verstanden. Ebenso wird keine Unterscheidung zwischen Kostümgrafik und Modegrafik vorgenommen, sondern ausschließlich von Modegrafik gesprochen.

Doch welche Formen und Bedingungen konstituieren nun die Modegrafik? Und welche Aufgabe besitzt sie? Die wichtigste Voraussetzung der modegrafischen Arbeit ist, dass die modische Kleidung als darstellungswertes Bildmotiv in den Mittelpunkt rückt. Die Kleidung ist nicht mehr Teil eines größeren, übergeordneten Bildzusammenhangs wie beispielsweise in der Skizze zum Gemälde, in Genredarstellungen,⁴⁵ in der Buchillustration, dem Musterbuch oder dem Porträt, sondern sie allein ist bildwürdig.

Die Frage nach der Aufgabe von Modegrafik beantwortet sich im Zusammenhang mit ihrer Geschichte. Von ihren Vorläufern, den

⁴⁴ In ihren Auslösern kann Mode bis in die frühe Steinzeit zurückverfolgt werden, Loschek 2007, S. 163. Darüber hinaus wird Mode als ein Phänomen verstanden, das mit der Form der Gesellschaftsorganisation zusammenhängt: „In stark strukturierten, arbeitsteiligen Gesellschaftsformen, die Individuation erlauben, konnte sich eine Kleidungsvielfalt und damit Mode ausbilden. [...] weder Kapitalismus noch Muße [sind] wichtigste Kriterien für die Ausbildung von Mode. [...] Am ehesten hat Mode etwas mit der Entstehung der Städte zu tun, [...] weil die Stadt ein geografisches Ballungsgebiet der arbeitsteiligen Gesellschaft darstellt. Hier sind Toleranz und Abhängigkeit gleichwertiger Gesellschafts- und damit Identitätsgruppen am häufigsten gegeben.“, Loschek 1991, S. 158-159.

⁴⁵ Wie schwierig die Unterscheidung von druckgrafischen Genredarstellungen ist, konnte Gattineau-Sterr 1996, S. 32f. in Bezug auf die von ihr untersuchten Trachtenbücher im Vergleich mit den Hochzeitstanzdarstellungen Hans Schäußeles (1535) sowie der Serie von adligen Paaren von Heinrich Aldegrever (1538) aufzeigen. Dieser Umstand muss auch für die folgenden Jahrhunderte aufmerksam beachtet werden.

gezeichneten Modebildern Antonio Pisanellos und Albrecht Dürers, über die Trachtenbücher des 16. Jahrhunderts bis zu den ersten gedruckten Einzelblattfolgen Jaques Callots, den in großer Anzahl verbreiteten Modebildern aus *pocket memorandum books* oder anderen periodisch erscheinenden Publikationen des 18. Jahrhunderts und schließlich den Modegrafiken und -zeichnungen des 19. Jahrhunderts bis heute sind wiederholt Funktionswechsel zu verzeichnen.⁴⁶ Die Anregung zur modischen Nachahmung beispielsweise, der Modellcharakter des Modebildes, auf den in der Literatur stets verallgemeinernd verwiesen wurde, kann nicht für sie alle geltend gemacht werden,⁴⁷ für die Trachtenbücher wurde diese Funktion beispielsweise ausgeschlossen.⁴⁸ Eine „rôle d’informateur de mode“ spielten erstmals die Einzelblattbildfolgen, die in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts in Frankreich entstanden.⁴⁹ In der folgenden Zeit gewann die Modegrafik als Informationsvermittler aktueller und neuer Moden zunehmend an Bedeutung. Dies spiegelte sich nicht zuletzt in der Entwicklung der Modezeitschriften wider, deren Anfänge im späten 18. Jahrhundert lagen und die sich im 19. Jahrhundert auf breiter Ebene durchsetzen. Da sie am Beginn dieser Entwicklung stehen, sind auch die Modegrafiken aus *pocket memorandum books* in diesem Kontext zu sehen.

In der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts, dem beginnenden Zeitalter der Haute Couture wie der fortgeschrittenen Industrialisierung und Massenproduktion, wurde das Fundament für eine neue Beziehung zwischen Modegrafik und Modeschöpfer gelegt, die ihre erste volle

⁴⁶ Pisanello fertigte in den 1430er Jahren drei Blätter mit zwei respektive drei Figuren in dreiviertelteiliger Rückenansicht, deren wichtigstes Merkmal ihre aufwendig gearbeitete Kleidung ist, der erstmals eine alleinige Bildwertigkeit zugestanden wurde, Rosenbrock 1942, S. 10; Gattineau-Sterr 1996, S. 29f. Dürers Interesse an der ihn umgebenden Kleidungsvielfalt fand in zahlreichen seiner Arbeiten Ausdruck. Neben Gewandstudien für den Hellerschen Altar, Skizzen von der Reise in die Niederlande oder Entwürfen für die Kleidung von Bediensteten schuf er 1500/01 mit den Nürnberger Trachtenbildern sechs aquarellierte Federzeichnungen, die einen zyklischen Zusammenhang bilden und eine neue figürliche Konzeption enthalten, die bereits auf die Trachtenbücher hinweist. Gattineau-Sterr 1996, S. 31, nimmt an, dass Dürer möglicherweise selbst die Anlage eines Trachtenbuches plante. Abb. in Schröder, Sternath (Hg.) 2003, S. 192-196.

⁴⁷ Rosenbrock, S. 7; Holland 1955, S. 21; Nevins 1967, S. 67; Gaudriault 1983, S. 9.

⁴⁸ Zur Definition, Funktion und Bedeutung der Trachtenbücher siehe Kapitel II.3., S. 48ff., Fn. 154, 159.

⁴⁹ Gaudriault 1983, S. 17.

Ausprägung um die Wende zum 20. Jahrhundert fand.⁵⁰ Die Aufgabe der Modegrafik beziehungsweise der Modezeichnung⁵¹ bedeutete nun die „kongeniale Interpretation des Modells: die Ideen und Vorstellungen der Modeschöpfer sollten intuitiv erfasst werden und in der Zeichnung gespiegelt, die Einzigartigkeit, die Besonderheit des Entwurfs atmosphärisch verdichtet und sinnlich präsentiert werden“.⁵² Anstatt es „nur“ rein informativ abzubilden, sollte das Modell durch den individuellen Stil des Modezeichners neu erschaffen werden.⁵³

Um der Bedeutung der Modegrafiken aus *pocket memorandum books* sowie ihren Verwandten aus dem 17. respektive dem 18. Jahrhundert auf die Spur zu kommen, kann man nun auf Grundlage der Historie der modegrafischen Funktion davon ausgehen, dass ihre Aufgabe in der Vermittlung von Informationen über modische Kleidung liegt.

Doch ist die Modegrafik weit mehr als nur Dokument neuer Kleidermoden. Mode, und folglich die Modegrafik, reflektiert immer auch gesellschaftliche Zustände und ihre Veränderungen:

„[Sie] erzählen von den Vorstellungen, Hoffnungen und Wünschen, die durch modische Selbstinszenierung erfüllt werden sollen: Steigerung der Attraktivität und der erotischen Ausstrahlung, Demonstration von Macht und Einfluss ...“⁵⁴

oder die Zugehörigkeit zu einer bestimmten sozialen Gruppe.

⁵⁰ Borrelli 2000, Essay Loschek, ohne Seitenangabe.

⁵¹ Anstelle von Kupferstich und Lithografie tritt um die Jahrhundertwende zunehmend die Tuschezeichnung. Siehe auch Vetter-Liebenow 2008, S. 18, Fn. 11, die darauf hinweist, dass die Modezeichnung in diesem Zusammenhang nicht die Entwurfszeichnung des Modeschöpfers meint, sondern die zeichnerische Darstellung des fertigen Modells.

⁵² Vetter-Liebenow 2008, S. 17.

⁵³ Borrelli 2000, Essay Loschek, ohne Seitenangabe. Mitte des 20. Jahrhunderts hatte die seit den 30er Jahren zunehmend bevorzugte Modefotografie aufgrund ihrer speziellen detailrealistischen Möglichkeiten die Modezeichnung im Zuge der Entwicklung von der Haute Couture zum Prêt-à-Porter als führendes Informationsmedium so gut wie verdrängt. Erst gegen Ende des Jahrhunderts entdeckte man den individuellen Charakter der Modezeichnung erneut. Dabei blieb jedoch bis heute die Fotografie das Medium der Wahl zur Trend- und Informationsvermittlung, wenngleich neben die künstlerische Illustration auch die Gebrauchs- und Werbegrafik trat. Zur Modeillustration des 20. und 21. Jahrhunderts siehe auch Blackman 2007; Fehn 2008.

⁵⁴ Vetter-Liebenow 2008, S. 12.

Die Modegrafik will das Interesse des Betrachters, vielmehr der Betrachterin wecken, im Idealfall will sie ein „Das will ich auch tragen, so will ich auch sein“-Gefühl auslösen. Die Modendarstellung soll daher möglichst glaubhaft sein und eine große Identifikationsfläche für die Betrachterin schaffen, beispielsweise mit Themen, die die Frauen in der jeweiligen Zeit betreffen, die nah an der alltäglichen Erfahrungswelt orientiert sind oder aber Idealvorstellungen einbeziehen.

Somit gilt es, die Frage nach der Aufgabe der Modegrafik und der Absicht, die hinter der Aufwertung von Kleidung als zentralem Bildsujet steckt, in jedem einzelnen Fall spezifisch zu beantworten. Dabei ist zu erforschen, welche Informationen wie vermittelt werden, welche tiefer liegenden, gesellschaftlich-kulturellen Aspekte sich hinter dieser Art der Vorstellung von Kleidung verbergen, und, im Rahmen einer kunstwissenschaftlich ausgerichteten Arbeit, welche bildlichen Konventionen mit in die Darstellung einfließen und welche Implikationen dies zur Folge hat.

II. Vorstellung und historische Einordnung des Materials

II.1. Vom Almanach zum Kalendertaschenbuch

In Form und Inhalt orientierten sich *pocket memorandum books* eng an Kalendern und Almanachen.⁵⁵ Nach der religiösen Literatur stellten Almanache die am weitesten verbreitete literarische Form dar.⁵⁶ Almanache, deren Anfänge bis weit in die Antike zurückreichen, und die zunächst schlichte Zeitrechnungstabellen waren, konnten zu dem Zeitpunkt, als die ersten *pocket memorandum books* veröffentlicht wurden, in verschiedenen Ausführungen erworben werden.⁵⁷ Ähnlich wie Taschen- und Buchalmanache wurden auch *pocket memorandum books* gefertigt. Ihre Blätter wurden in Leder zu einem kleinen Buch gebunden, das in der Regel um die 8 x 12 cm maß (Abb. 1).⁵⁸ Die feste Bindung und das kleine Format machten die Büchlein strapazierfähig und transportabel. *Pocket memorandum books* erschienen gegen Ende des Jahres

⁵⁵ Die Begriffe Almanach und Kalender wurden bereits ab dem 13. Jahrhundert synonym verwendet, so auch im 18. Jahrhundert in England, Feist 2005, S. 15. Vgl. im Gegensatz dazu das deutsche Almanach- und Kalenderwesen im 18. Jahrhundert, in welchem der Kalender aufgrund seiner Inhalte vom Almanach unterschieden wird, Bunzel 1999, S. 24-36; Knopf 1999, 121-137.

⁵⁶ Neben der Bibel war der Almanach in vielen Haushalten das einzige weitere Buch. Harris 1981, S. 87 stellt heraus: „... the almanack, either in book or sheet form, permeated society from top to bottom providing, through the calendar at least, a framework for the lives of men and women engaged in all kinds of social, economic and political activity.“

⁵⁷ Neben dem Blattalmanach (*sheet almanac*) gab es den Taschenalmanach (*pocket almanac*) und den Buchalmanach (*book almanac*). Der Blattalmanach mit dem Jahreskalendarium wurde, ähnlich dem heutigen Wandkalender, an Türen oder Wände gehängt. Wie der Taschenalmanach bestand er aus nur einem Blatt. Der Buchalmanach wurde hingegen aus zwei Blättern gefertigt, die zurechtgeschnitten und zusammengeheftet wurden. Die Bindung wurde durch den Händler besorgt, der das Endprodukt in unterschiedlichen Qualitätsbindungen zum Kauf anbot. Alle drei Formen blieben das gesamte 18. Jahrhundert über bestehen, wobei der Blattalmanach gegen Ende des Jahrhunderts schließlich an Bedeutung verlor, Feist 2005, S. 15-24.

⁵⁸ Buck, Matthews 1984, S. 35. Die Ledereinbände der *pocket memorandum books* konnten später zudem in unterschiedlichen Farben, mit Goldprägung, Einstecklaschen oder Schließen gewählt werden, wie einer Werbeanzeige aus dem *London Chronicle* für verschiedene Titel zu entnehmen ist: „N.B. The above pocket-books may be had in red, blue and green, gilt, with tucks or clasps, price 1s.8d. each.“, *London Chronicle* 1787, Issue 4849, S. 508.

für das kommende Jahr, weshalb sie bald zu beliebten Weihnachts- oder Neujahrsgaben avancierten.⁵⁹

Eine der ältesten erhaltenen Ausgaben eines *pocket memorandum book* ist *The Ladies Compleat Pocket-Book* für das Jahr 1753. Die von John Newbery (1713-1767) herausgegebene und zu einem späteren Zeitpunkt in *The Ladies Complete Pocket Book* umbenannte Publikation wurde ab 1750 bis 1789 durchgängig veröffentlicht.⁶⁰ Die Familie Newbery zählte von 1740 bis 1814 zu den wichtigsten Buchverlegern ihrer Zeit.⁶¹ Unter ihrer Federführung entstanden neben unzähligen Bänden für junge Leser nicht weniger als über 400 verschiedene Publikationen im Taschenbuch- und Almanachbereich.⁶² *The Ladies Compleat Pocket-Book* war das erste seiner Art und gedieh zu einer von Newberys erfolgreichsten Publikationen. Schon bald wurde das Potential dieses Formats von anderen Herausgebern erkannt und eine Fülle von Nachahmern unter ähnlichen Titeln erschien.⁶³

Vergleichbar konzipierte Kalendertaschen- und Taschenbücher hatten den Markt bereits vor den ersten Ausgaben von *pocket memorandum books* für Frauen erobert. Die meisten von ihnen richteten sich jedoch an ein allgemeines oder vielmehr an ein männliches Publikum.⁶⁴ Eine

⁵⁹ Almanache wurden seit langem zu diesen Anlässen verschenkt, Langley-Moore 1971, S. 12. Beachtenswert ist in diesem Zusammenhang der Titel eines *pocket memorandum book*, der auf diese Gepflogenheit anzuspieren scheint: *Annual Present for the Ladies or a New and Fashionable Ladies Pocket-Book for the Year 1788* (Hervorhebung durch den Verfasser).

⁶⁰ Buck, Matthews 1984, S. 36 gehen hingegen fälschlicherweise davon aus, dass der Titel erstmals 1759 erschien. Bereits in den 1970er Jahren argumentierte Roscoe 1973, S. 290f. für eine Erstveröffentlichung im Jahre 1750. Den definitiven Nachweis hierfür liefert eine Werbeanzeige für die anstehende Publikation des *Ladies Complete Pocket-Book for the Year 1788* im *London Chronicle* 1787, Issue 4849, S. 508: „This Pocket-book has now been published 38 years and as it was the first ever printed for the Ladies, ...“

⁶¹ Roscoe 1973, S. 18, 27, 34f.

⁶² Roscoe 1973, S. 2, 9. Für eine Bibliographie der Jugendbücher siehe S. 37-281, für alle anderen Veröffentlichungen S. 283-389.

⁶³ So heißt es weiter in der bereits zitierten Werbeanzeige aus dem *London Chronicle* 1787, Issue 4849, S. 508: „it is hoped it will be favoured with that encouragement which it has hitherto received; for which reason they are desired to be particularly careful to order The Ladies Complete Pocket-Book, printed for T. Carnan, in St. Paul's Churchyard, which will be found, on comparing, far preferable to any of its numerous imitators.“ Zu den anderen Titeln siehe die Auflistung bei Buck, Matthews 1984, S. 53-57.

⁶⁴ Allen diesen Büchlein war der Anspruch gemein, Wissen in einer komprimierten und leicht verständlichen Form zu vermitteln. Dieses Wissen konnte von Geschichte, über Garten- und Bauarbeit bis hin zur Tiermedizin alle Themen betreffen, die im alltäglichen Leben nützlich schienen. Mal besaßen sie ein immerwährendes und/oder aktuelles Kalendarium, später auch

Ausnahme waren die Büchlein, die sich der Haushaltsführung oder der Herstellung von und dem Umgang mit Speisen widmeten sowie *The Ladies Diary, or The Women's Almanack*.⁶⁵

1703 wurde *The Ladies Diary* unter der Leitung von John Tipper erstmals veröffentlicht und konnte sich in der Folge mehr als anderthalb Jahrhunderte lang behaupten.⁶⁶ Verantwortlich für diesen Erfolg war zweifellos sein Inhalt. Ab ungefähr 1710 setzte er sich, neben dem obligatorischen Kalendarium, fast ausschließlich aus anspruchsvollen literarischen und geografischen Rätseln sowie zu einem Großteil aus mathematischen Aufgaben zusammen. Dies machte die Publikation nicht nur für einen weiblichen Rezipientenkreis interessant.⁶⁷ Stilbildend für *pocket memorandum books* wurden jedoch die frühen, im Besonderen die ersten drei Ausgaben des *Diary*. Die Texte sollten, so der Herausgeber, das gesamte Spektrum weiblich konnotierter Interessensgebiete umfassen. In ihnen finden sich all jene Themen, die charakteristisch für den Inhalt vieler *pocket memorandum books* sowie für die zum Teil zeitgleich beziehungsweise in der Folge periodisch erscheinenden Frauenzeitschriften werden sollten.⁶⁸

Der Inhalt von *pocket memorandum books* teilte sich in das Kalendarium und den Bereich der „gemischten“ Literatur, wie es allgemein typisch für den Aufbau von Kalendern und Almanachen war. Anstelle eines immerwährenden trat nun jedoch ein aktueller Jahreskalender, der zudem in einer Form gedruckt wurde, die ausreichend Platz für eigene

einen Memorandumteil wie beispielsweise *The Universal Pocket-Book* oder *A New Memorandum Book*. Sie wurden als *pocket books*, *memorandum books* und *vademecums* angeboten aber auch unter Titeln wie *How to ...* und *... Made Easy*. Eines der erfolgreichsten *Made Easy*-Projekte stammte aus John Newberys Hand, der 1746 den *Circle of Sciences* startete, in dem neben *Grammar Made Easy* auch *Arithmetic, Rhetoric, Poetry, Logic, Geography* und *Chronology Made Easy* erschienen. Zu Newberys *Made Easy*-Projekt siehe Raven 1992, S. 52f.

⁶⁵ Bereits 1705 erschien *The Pastry-Cook's Vademecum, or a Pocket Companion for Cooks, House-Keepers, Country Gentlewomen, &c ...* sowie später das in mehreren Auflagen veröffentlichte *The House-Keeper's Pocket-Book and Compleat Family Cook*.

⁶⁶ 1871 wurde es schließlich eingestellt, nachdem es ab 1840 unter dem Titel *Ladies' and Gentlemen's Diary* erschienen war, Adburgham 1972, S. 50.

⁶⁷ Tipper, der selbst gelernter Mathematiker war, lockte mit diesen Aufgaben viele männliche Leser. Unter ihnen, so Capp 1979, S. 246, wohl auch professionelle Mathematiker. Weitere Gründe für die hohe Zahl an männlichen Subskribenten diskutiert Costa 2000, S. 31.

⁶⁸ Vorwort der ersten Ausgabe zitiert bei Adburgham 1972, S. 46f., die es wie folgt zusammenfasst: „Cookery, cosmetics, medicines, innocent amusements; love and marriage, virtue and religion; children's education, gardening, painting, music; everything innocent, modest, instructive and agreeable ...“

Notizen ließ (Abb. 2). Dabei waren die Tagesfelder in der Regel mit Finanzführungsspalten und bisweilen mit einem zusätzlichen Feld für *memorandums and remarks* gepaart.⁶⁹ Insgesamt machte das Kalendarium den größten Teil des *pocket memorandum books* aus.

In den Textbeiträgen spannte sich der Bogen von kurzen Geschichten über Berichte denkwürdiger Ereignisse bis hin zu pragmatischen Beiträgen unterschiedlichster Ausrichtung. So fand die Leserin neben den Tarifen für die Postkutsche beispielsweise eine Anleitung fürs Zeichnen, gesellschaftliche Listen, denen Rang und Stellung öffentlicher Personen zu entnehmen waren, Zinstabellen, solche mit Urlaubs- und Festtagen, die neuesten Lieder und *country dances* ebenso wie Rezepte. Oftmals thematisierten die textlichen Beiträge zudem die vermeintlich richtige und angemessene Verhaltensweise der Frau im gesellschaftlichen Leben wie in der Ehe. Schriftlichen Beiträgen über Mode wurde in den *pocket memorandum books* in der Regel kein Platz eingeräumt.⁷⁰ Mit ihren Inhalten verdichteten *pocket memorandum books* die unterschiedlichen Formen von Gebrauchsliteratur, Haushaltsliteratur, Verhaltensratgebern und Tanzschriften der Zeit in einer handlichen Publikation.⁷¹ Die Inhalte veränderten sich von Jahr zu Jahr meist nur gering, je nach Publikation waren sie allerdings traditioneller oder aktueller ausgerichtet.⁷²

⁶⁹ Verschiedene Faktoren werden die Einführung der Notiz-, Tages- und Memorandumfelder in *pocket memorandum books* ausgelöst haben. So gewann beispielsweise die Zeit, die zur freien Verfügung stand, zunehmend an Bedeutung. Mit den neuen Zeitplanern in den *pocket memorandum books* konnte sie effektiv eingerichtet werden. Zur Umwertung von Zeit im Zuge der Moderne siehe Borsay 2006, S. 192-215. Darüber hinaus wurden Almanache bereits im 17. Jahrhundert in tage- und kalendertaschenbuchähnlicher Weise genutzt, Capp 1979, S. 61. Notizen wurden auf losen Zetteln festgehalten und in den Almanach gelegt, so dass die Bereitstellung der leeren Schriftfelder in den *pocket memorandum books* als logische Weiterentwicklung erscheint. Batchelor 2003, S. 2, bringt die Einführung der Finanzführungsspalten mit sich verändernden Formen von weiblichem Besitztum zu dieser Zeit in Verbindung, wie beispielsweise dem *pin money*, dem Nadelgeld.

⁷⁰ Ausnahmen stellten folgende Beiträge dar: „An historical Account of the Dresses of the English Nation, both Ladies and Gentlemen, for many Years back” in *The Ladies’ Complete Pocket-Book for the Year of the Lord 1770*, „Essay on Dress” in *Harris’s Original British Ladies Complete Pocket Memorandum Book for 1782* sowie „Court Dresses” in *Harris’s British Ladies Complete Pocket Memorandum Book for the Year 1792*.

⁷¹ Auf die Nähe der unterschiedlichen Formen von Gebrauchsliteratur hat Mason 1971, S. 280 hingewiesen.

⁷² Mit tabellarischen und listenartigen Beiträgen, die astronomische Informationen wie Daten zu Sonnenauf- und Sonnenuntergängen, dem Mondverlauf sowie Feiertage usw. enthielten, standen einige *pocket memorandum books* wie beispielsweise *The Ladies’ Own Memorandum Book* den traditionellen Inhalten von Almanachen wie *Vox Stellarum* oder *Poor Robin* noch recht nahe. Im

Im Wesentlichen zielten die *pocket memorandum books* darauf ab, ihre Leserinnen zu einem Lebensstil anzuhalten, der Genügsamkeit, Schicklichkeit und Akkurateesse als zentrale weibliche Tugenden postulierte.⁷³ Dabei wurde der Leserin weder direkt vom Konsum abgeraten noch wurde sie dazu angehalten. Im Mittelpunkt stand vielmehr die Absicht, sie zu einem moderaten Konsum zu animieren, der sie für die Erfüllung ihrer Funktion als Ehefrau und Mutter bestmöglich ausrüstete.⁷⁴ Sofern es diese Aufgabe verlangte, zählte hierzu auch Eleganz:

„In your table – as in your dress, and in all other things, I wish you to aim at propriety and neatness, or if your state demands it, elegance – rather than superfluous figure. – To go beyond your sphere, either in dress or in appearance of your table, indicates a greater fault in your character than to be too much within it.“⁷⁵

Die Frau als moralisches und ökonomisches Zentrum der Familie, sich selbst genug und nicht über die Stränge schlagend, dies waren, wie auch Jennie Batchelor feststellte,⁷⁶ dieselben Maxime, wie sie durch die zu Beginn des 18. Jahrhunderts von Joseph Addison (1672-1719) und Richard Steele (1672-1729) gegründeten moralischen Wochenschriften *The Tatler* und *The Spectator* sowie in der Anstandsliteratur der Zeit, der *conduct literature*, verbreitet wurden.⁷⁷

Gegensatz dazu reagierten andere *pocket memorandum books* stärker auf aktuelle Entwicklungen. So beinhaltet *The Ladies Complete Pocket-Book* für das Jahr 1770 beispielsweise den Beitrag „Mr Sheridan’s Secret for the Ladies of the Pleasure and Advantages of Reading“, der mit der Erwähnung von Mr Sheridan offensichtlich Bezug auf den damals erfolgreichen Dramatiker und Politiker Richard Brinsely Sheridan nimmt. Die Inhalte des *Ladies Museum* für das Jahr 1774 sind wiederum ganz auf die zu diesem Zeitpunkt weit verbreitete weibliche Anstandsliteratur ausgerichtet. Im *Ladies Miscellany* für das Jahr 1787 finden sich hingegen „Laws of game at Whist, as played at Brook’s, White’s and Almack’s“, die Spielregeln für das damals hochaktuelle Kartenspiel Whist, welches zu dieser Zeit in den genannten Londoner Clubs der höheren Gesellschaftsschichten mit großer Begeisterung gespielt wurde. Zu den unterschiedlichen Ausrichtungen siehe auch Batchelor 2003, S. 11.

⁷³ Batchelor 2003, S. 4.

⁷⁴ Batchelor 2003, S. 8.

⁷⁵ *The Ladies Miscellany* 1789, S. 124.

⁷⁶ Batchelor 2003, S. 10.

⁷⁷ *Conduct literature*, deren Anfänge in der mittelalterlichen *courtesy literature* liegen und die sich bis heute in Form von Selbsthilfebüchern erhalten hat, wurde im 18. Jahrhundert in England zahlreich publiziert. Im Zentrum ihres Anliegens stand die Aufgabe, Idealentwürfe sozialer

Die Herausgeber der *pocket memorandum books* hatten klare Vorstellungen von der Funktion ihres Produktes. Hiervon zeugt die *Explanation of the Use of this necessary Pocket Companion*, die in Newberys *The Ladies Complete Pocket-Book* aus dem Jahre 1760 abgedruckt wurde:

„And here it may not be improper to recommend the careful preserving of these Books as they may be of Use even Years after, to have Recourse to on many Occasions; and will always enable any Lady to tell what Monies she has Receiv'd and Paid; what Appointments, or Visits she has made and had returned during any Period of her Life.“⁷⁸

Und tatsächlich wurden die Büchlein in dieser Form genutzt. Dies belegen auf einschlägige Weise *pocket memorandum books* aus unterschiedlichem Besitz.

Eine ganze Reihe von Exemplaren hat sich von Elizabeth Shackleton (1726-1781) erhalten, die aus einer landadeligen Familie aus Lancashire stammte.⁷⁹ Ihre *pocket memorandum books* bergen eine Unmenge von Notizen, Aufzeichnungen und Anmerkungen. Querverweise wurden untereinander sowie zu älteren Tagebüchern, Briefen, Abrechnungen und Kaufbelegen gemacht. Ob Verpflegung, Kleidung oder Haushaltswaren, viele Ausgaben und Anschaffungen wurden bis auf den Penny genau festgehalten.⁸⁰ Shackletons Aufzeichnungen demonstrieren die regelmäßige Konsultation der Büchlein und ihre Funktion als

Verhaltensweisen, Umgangsformen und ethische Grundprinzipien zu vermitteln. Anstandsliteratur richtete sich sowohl an Erwachsene als auch an Kinder und im 18. Jahrhundert insbesondere an die weibliche Leserin. Neben Büchern, die beispielsweise systematisch-enzyklopädisch angelegt waren und sich dem Thema auf theoretischer Ebene näherten, gab es auch praktisch ausgerichtete Werke. Hier wurden detaillierte Anleitungen zu den Themen Kleidung, Körperhaltung, Konversation, Manieren und Freizeitgestaltung gegeben. Dazu Aresty 1970; Mason 1971; Carré 1994a; Carré 1994b; Morris 2004; Morris 2005.

⁷⁸ *The Ladies Complete Pocket-Book 1760*, unpaginiert. Darüber hinaus wird anhand eines tabellarischen Beispiels erläutert, wie die Finanzführungsspalten zu nutzen sind, da diese in neuer Aufmachung erschienen. Weit ausführlicher stellte sich das Vorwort in früheren Ausgaben wie beispielsweise der für das Jahr 1753 dar. Hier wird der Inhalt auf fast vier Seiten angepriesen und begründet, wobei monetären Belangen besondere Aufmerksamkeit gewidmet wird.

⁷⁹ Vickery 1998, S. 11.

⁸⁰ Insbesondere in Bezug auf Möbelanschaffungen konnte die Genauigkeit von Shackletons Aufzeichnungen nachgewiesen werden, Vickery 1998, S. 165f.

personalisiertes Nachschlagewerk für die Haushaltsführung.⁸¹ Weniger als Nachschlagewerke für die Haushaltsführung, sondern vielmehr in ihrer Funktion als Terminplaner und Tagebücher nutzte die Schauspielerin und Dramatikerin Elizabeth Inchbald (1753-1821) ihre *pocket memorandum books*.⁸² Tagesaktivitäten, gesellschaftliche Treffen und Anlässe, Unstimmigkeiten mit ihrem Ehemann, Krankheiten, finanzielle Engpässe, usw. – alles, was Inchbald von Belang erschien, hielt sie in den kleinen Tagesfeldern fest, deren Platz sie mit ihrer mikroskopischen Schrift bis aufs Letzte füllte. Auch die Finanzführungsspalten wurden von Inchbald genutzt. Jedoch nicht allzu gewissenhaft, wie die Einträge bestimmter Waren ohne Geldbetrag zeigen.⁸³ Ähnlich wie Inchbald nutzte schließlich auch die Besitzerin der in der British Library aufbewahrten 1774er Ausgabe des *The Ladies Museum, or Complete Pocket Memorandum Book* ihr Kalendertaschenbuch (Abb. 2). Neben Einträgen über das Wetter oder den besuchten Ball, notierte sie auf den Seiten für die Finanzen hauptsächlich Ausgaben, die sich auf Kleidung beziehen. Die Büchlein boten ihrer Besitzerin also die Möglichkeit zur gewissenhaften Buchführung, konnten gleichzeitig jedoch auch als simple Notiz- oder Tagebücher genutzt werden. Die mehrheitlich tages-, terminplanerische und ökonomische Ausrichtung der Büchlein unterstützte ihre Besitzerinnen in ihrer Funktion als Verwalterinnen des Haushaltes und stellte zugleich eine Hilfe für die Organisation des gesellschaftlichen Lebens dar. Literarische Beiträge, deren Inhalt nicht auf den Haushalt abzielten, ermöglichten es hingegen, ein wenig Abstand vom Alltag nehmen zu können. Beiträge, die zentrale Werte weiblicher Moral- und Tugendvorstellungen hervorhoben, boten Hilfestellung für das richtige Verhalten auf dem gesellschaftlichen Parkett.

Von dem enormen Erfolg der *pocket memorandum books* zeugen verschiedene Faktoren. Einige der Büchlein erschienen über einen langen Zeitraum, von manchmal zehn, zwanzig oder sogar dreißig Jahren.⁸⁴ Sie wurden in Zeitungen beworben, von vielen, namentlich

⁸¹ Vickery 1998, S. 133.

⁸² Für den Hinweis auf Inchbalds *pocket memorandum books* danke ich Kay Staniland. Alle elf in der Folger Shakespeare Library erhaltenen *pocket memorandum books* wurden von Robertson 2007 transkribiert und ediert.

⁸³ Robertson 2007, S. xlv.

⁸⁴ Zudem konnten bereits in einer ersten Bestandsaufnahme für den Zeitraum zwischen 1760 und 1830 nicht weniger als 46 verschiedene Frauentaschenbuchtitel nachgewiesen werden, Buck, Matthews 1984, S. 53-57.

bekannten Buchhändlern vertrieben und nicht nur in London, sondern auch auf dem Land erfolgreich verlegt und verkauft.⁸⁵ Nicht zuletzt legt die Existenz der zahlreich erhaltenen Modegrafiken Zeugnis über den Erfolg des Mediums ab, in dem sie erschienen. Zieht man zudem die Auflagenhöhen von Almanachen und Kalendern generell in Betracht, ist anzunehmen, dass *pocket memorandum books* in ähnlich ansehnlichen Zahlen produziert wurden.⁸⁶ Welches Gewicht die kleinen Büchlein bereits zu Beginn der 1770er Jahre besaßen, lässt sich darüber hinaus anhand von zeitgenössischen Quellen belegen. So fanden sie nicht nur in der von Oliver Goldsmith 1773 uraufgeführten Sozialkomödie *She Stoops to Conquer* Erwähnung.⁸⁷ Der Schriftsteller und Physiker Georg Christoph Lichtenberg verschickte einzelne Exemplare während seiner zweiten Englandreise an seinen Freund, den Verleger Johann Christian Dietrich, sogar bis nach Deutschland.⁸⁸

Neben dem Inhalt der *pocket memorandum books* waren das Format, die Ausführung und der günstige Preis von nur einem Schilling sicherlich ebenfalls für ihre Attraktivität ausschlaggebend.⁸⁹ Nicht zuletzt stellte die

⁸⁵ Buck, Matthews 1984, S. 36-40. Erworben werden konnten die Büchlein in der lokalen Buchhandlung, wohl über *mail order* und bei entsprechend sortierten fliegenden Händlern, in deren Angebot sie gut passten. Bereits im 17. Jahrhundert zogen fliegende Händler durchs Land und boten Almanache an, Capp 1979, S. 60. Im 18. Jahrhundert kamen weitere günstige Druckerzeugnisse hinzu, Brewer 1997, S. 173-175, siehe ebd. S. 129-141 außerdem zum Verlagswesen sowie Feather 1985 zu den sich grundlegend verändernden Beziehungen zwischen dem Buch- und Zeitschriftenhandel in London und der Provinz im 18. Jahrhundert. Neben den bereits erwähnten Anzeigen im *London Chronicle* finden sich weitere in der *Exeter Flying Post* oder im *Public Ledger*, Buck, Matthews 1984, S. 36; Buck 1987, S. 42. Ein Blick in die zeitgenössische Literatur zeigt, dass es zunehmend üblich wurde, in der Zeitung oder in anderen Büchern für weitere Publikationen der Verlage zu werben.

⁸⁶ Gegen Ende des 18. Jahrhunderts produzierte die Stationers' Company um die 238 000 Almanache im Jahr, Feist 2005, S. 19. Siehe auch Knopf 1999, S. 128f. zu den Auflagenhöhen von deutschen Almanachen und Kalendern. Zahlen gibt Roscoe 1973, S. 290 nicht an. Er geht jedoch davon aus, dass die Gesamtauflagenhöhe aller Ausgaben von *The Ladies Complete Pocket-Book* immens gewesen sein muss.

⁸⁷ Sieben Jahre später sollten die kleinen Büchlein erneut in einem Theaterstück thematisiert werden, nämlich in Mrs Cowleys *The Belle's Stratagem* aus dem Jahre 1780, Buck, Matthews 1984, S. 49f.

⁸⁸ Buck, Matthews 1984, S. 47; Lichtenberg, Mare et al. 1938, S. 89, 110.

⁸⁹ *The Christians-Pocket Book*, in Größe und Preis vergleichbar mit *pocket memorandum books* für Frauen, griff diese Aspekte im Vorwort seiner 1726er Ausgabe auf: „There are many who either are not able to buy Books of great Price, or not willing to carry about with them Books of great Bulk”.

in den Büchlein veröffentlichte Modegrafik einen besonderen Kaufanreiz dar.

II.2. Die Zeichner und Stecher der Modegrafiken: Netzwerker zwischen Kunst und Kommerz

Das grafische Bild wurde schon bald nachdem die ersten gedruckten Exemplare erschienen waren, zum festen Bestandteil englischer Almanache und Kalender. Die thematische Ausrichtung der Grafiken war auf bestimmte Aspekte begrenzt, zu denen Mode zunächst nicht zählte.⁹⁰ Anders als in Frankreich, wo sie als Thema bereits Mitte des 17. Jahrhunderts in Einzelblattalmanachen dargestellt wurde, trat die Mode in England im Bereich der Almanache und Kalender in Form von Grafiken erst in *pocket memorandum books* auf.⁹¹

Die Blattgröße der Modegrafiken aus *pocket memorandum books* entsprach in der Regel den Maßen der Büchlein von ca. 8 x 12 cm, die eigentliche Darstellung war meist nur wenig kleiner. Sie erschienen ausschließlich als schwarz-weiße Grafiken und wurden den Kalendertaschenbüchern vor dem Frontispiz beigegeben (Abb. 3). Der grafischen Darstellung eine vollständige Seite zu widmen und sie an exponierter Stelle des Kalendertaschenbuches zu positionieren, wurde seit dem frühen 18. Jahrhundert praktiziert.⁹²

⁹⁰ Vor allem astronomisch-astrologisch generierte Themen bestimmten diese Darstellungen. Neben dem *zodiacal man* beziehungsweise der *Anatomy*, einer menschlichen Figur, deren Organe und Körperteile einzelnen Sternzeichen zugeordnet waren, wurden Diagramme zu Sonnen- oder Mondfinsternissen sowie Sternschemata abgebildet. Zur Bedeutung der Figuren siehe Bober 1948. Im *Oxford Almanack*, einem Einzelblattalmanach, wurden allegorische Themen, Architekturen und topografische Darstellungen gezeigt. In manchen Buchalmanachen waren die Titelblätter mit aufwendigen Schmuckrahmen verziert, zeigten Autorenporträts oder Wappen. Andere druckten zudem geografische Karten ab oder mathematische Diagramme, wie beispielsweise das *Ladies Diary*. Abb. in Petter 1974 und Capp 1979.

⁹¹ In Frankreich begann die Entwicklung der aufwendig illustrierten Einzelblattalmanache bereits in den letzten Jahren der Herrschaft Heinrichs IV. Über den Zeitraum des 17. Jahrhunderts hinweg konnte sich dieser Typus etablieren und wurde zu voller Blüte geführt. Viele unterschiedliche aktuelle Themen wurden verarbeitet, die Almanachsdarstellungen befassten sich sowohl mit politischen als auch gesellschaftlichen Aspekten, zu denen ebenfalls die Mode zählte. Zum französischen Almanachswesen siehe Champier 1886, S. 72; Grand-Carteret 1968. Gaudriault 1983, S. 29 hebt fünf verschiedene Einzelblattalmanache aus den Jahren zwischen 1659 und 1736 hervor, die allesamt, wenngleich nicht immer ausschließlich, die Mode zum Thema haben.

⁹² Ursprünglich nahmen grafische Darstellungen in Buchalmanachen, sofern es sich nicht um die Gestaltung des Titelblattes handelte, einen weit weniger prominenten Platz ein. So wurden

Die Modegrafiken aus *pocket memorandum books* sind als Einzel-, Zwei- oder Mehrfigurendarstellung gestaltet.⁹³ Sie alle zeichnen sich durch einen sehr ähnlichen formalen Aufbau aus. Den kompositorischen Mittelpunkt der Grafiken bilden die ganzfigurigen Modefiguren. Sie sind zumeist zentral im Vordergrund und in Szene dargestellt. Die an die Bildränder angrenzenden Bildelemente sind in den Darstellungen stets angeschnitten auf die Bildfläche gesetzt. Unterhalb der bildlichen Darstellung, die bisweilen von einer feinen Rahmung umfassen wird, findet sich, sofern die Blätter nicht nachträglich beschnitten wurden, ein kurzer, in dekorativer Schreibschrift gesetzter Titel. Dieser bezieht sich auf die abgebildete(n) Figur(en), sein Text wiederholt sich in der Regel mit nur kleineren Abänderungen. Die typische Titelformulierung lautet *A Lady (Ladies) in the Dress(es) of the Year ...* wobei *dress* häufig durch Adjektive wie *fashionable*, *most elegant*, *newest*, *most genteel*, *court*, *full* und *undress* erweitert wird.⁹⁴ Vereinzelt werden die Titel noch etwas auffälliger modifiziert, wenn beispielsweise an die Stelle der zeitlichen Angabe ... *of the year* die stärker gegenwartsbezogene Formulierung ... *now worn* tritt, die dargestellten Figuren in der Mehrfigurengrafik explizit als *A Lady & Children ...* hervorgehoben werden oder auf die gesellschaftliche Stellung der Figuren angespielt wird und die Kleider als ... *fashionable dresses now worn by the Nobility and Gentry*, die Figuren als ... *celebrated beauties* oder als *Ladies of distinction* vorgestellt werden. In der Regel erscheinen die Modefiguren als jüngere Frauen oder vielmehr als alterslos. Das Gros der Modegrafiken zeigt weibliche Figuren, die in den Paar- und Mehrfigurendarstellungen zuweilen durch männliche sowie Kinder im Kleinkind- und Backfischalter ergänzt werden. Als Sonderform der Modegrafiken aus *pocket memorandum books* treten Darstellungen auf, in denen die Modefiguren durch den Titel unterhalb der Darstellung als reale Personen gekennzeichnet sind. Hierbei handelt es sich in der Regel um Vertreter der höchsten Gesellschaft und der Monarchie.

der *zodiacal man* oder die Sternschemata in den laufenden Text integriert und dabei verhältnismäßig klein gehalten. Beispiele für Almanache und Taschenbücher, die den neuen Umgang mit der grafischen Darstellung zeigen, sind beispielsweise *The New Art of Gardening with the Gardener's Almanack* von 1718 oder *The Secretary's Guide* von 1734.

⁹³ Mit 112 Blättern ist die Zweifigurengrafik in den untersuchten Modegrafiken am häufigsten vertreten. Auf 40 Einzelfigurendarstellungen folgen 24 Dreifigurengrafiken und schließlich vier Beispiele, die bis zu fünf Figuren enthalten.

⁹⁴ Siehe Stichworte *court dress*, *fashionable dress*, *full dress* und *undress* Anhang Glossar.

Die beiden Blätter *A Lady in the full Dress of the Year* (Abb. 4) und *Two Ladys in the Dress of the Year 1785* (Abb. 5) sind mit dem Namen des Stechers „Cook sculp.“ signiert, das frühere Blatt zusätzlich mit der Initiale „T“. Neben diesen beiden Darstellungen finden sich unter den in der vorliegenden Arbeit untersuchten Quellen zudem noch drei weitere Grafiken, die ebenfalls mit „Cook“ signiert sind.⁹⁵ Der stilistische Vergleich der Grafiken untereinander zeigt eine Übereinstimmung in der Wiedergabe der Gesichter, die vermuten lässt, dass die Darstellungen aus einer Hand stammen.⁹⁶ Thomas Cook (1744-1818) war ein gut beschäftigter und sehr erfolgreicher Stecher, der sich, neben seiner regelmäßigen Tätigkeit für John Boydell⁹⁷, vor allem der Reproduktion des Werkes von William Hogarth widmete.⁹⁸

So deutlich wie in den Blättern Cooks ist nur selten eine künstlerische Handschrift in den Modegrafiken aus *pocket memorandum books* zu erkennen. Qualitätsunterschiede fallen allerdings sowohl von Publikation zu Publikation, innerhalb einzelner Ausgaben von *pocket memorandum books* als auch innerhalb der chronologischen Entwicklung der modegrafischen Darstellungen auf. Hieraus ist zu schließen, dass sehr viele unterschiedliche und darunter ungleich fähige Künstler für die Ausführung der Modegrafiken herangezogen wurden. Doch sind auch die technischen Bedingungen der Grafikproduktion zu beachten. Die Kupferstichplatten konnten generell nur eine gewisse Anzahl an Druckvorgängen leisten, ließen von Mal zu Mal die Zeichnung unschärfer und verwischter erscheinen.⁹⁹ Je nach Organisation der

⁹⁵ Kat. 55 (Abb. 59), 80, 89.

⁹⁶ Für die nur mit dem Nachnamen signierten Blätter schlug Anne Buck hingegen J. Cook als Stecher vor, Buck, Matthews 1984, S. 41. Zu J. Cook siehe Redgrave 1970, S. 95.

⁹⁷ John Boydell (1719-1804) zählte zu den „artist-printseller“, Stechern, die als solche ausgebildet und tätig waren und die außerdem auf einem zweiten Standbein den Handel mit Stichen anderer Künstler betrieben. Boydell wurde der erfolgreichste Druckgrafikhändler seiner Zeit. Seine Position als führender Verleger gründete auf einem Quasi-Monopol in der Veröffentlichung von Drucken alter Meister und erreichte seinen Höhepunkt in solch ambitionierten Projekten wie der *Shakespeare Gallery*, Clayton 1997, S. 115, 177, 209.

⁹⁸ Thomas Cook war Schüler Simon Francis Ravenets d. Ä. (1706/1721-1774), der neben seiner Tätigkeit als Stecher von Landschaftsansichten und Porträts mindestens eine *trade card*, die für Francis Nobles „Large Circulating Library“ (Abb. in Heal 1925, Plate LII), stach und als Stecher von Buchillustrationen unter anderem Projekte mit Samuel Wale, Charles Grignion und Francis Hayman ausführte, Redgrave 1970, S. 95.

⁹⁹ Erst im 19. Jahrhundert sollte man in den Bereichen der Buchillustration und der Modegrafik regelhaft dazu übergehen, anstelle von Kupfer- die strapazierfähigeren Stahlplatten zu

Stecherwerkstatt war es zudem keine Seltenheit, dass die wiederholte Umsetzung einer Vorlage von unterschiedlicher Hand besorgt wurde und die Zusammenarbeit zwischen Zeichner und Stecher nicht immer optimal funktionierte.¹⁰⁰

In diesem Zusammenhang stellt sich die Frage nach dem Urheber des Konzepts, dem die Darstellungen der Modegrafiken aus *pocket memorandum books* zugrunde liegen. Da bisher jedoch nichts über die Beziehungen zwischen den Künstlern der Grafiken und den Herausgebern der *pocket memorandum books* bekannt ist, können hier nur Hypothesen aufgestellt werden. Nahe liegend scheint – schließlich waren die Modegrafiken ja fest an das Medium *pocket memorandum book* gebunden –, dass das Konzept als solches auf den Herausgeber der Büchlein zurückzuführen ist, um in der Folge gemeinsam mit den Künstlern weiterentwickelt zu werden, dabei stets den wirtschaftlichen Aspekt des Projekts im Hinterkopf behaltend.

Viele der Modebilder, die aus der Zeit vor 1790 stammen, konnten bisher weder einer bestimmten Publikation noch bestimmten Zeichnern oder Stechern zugeordnet werden. In jenen Fällen, in denen eine Zuschreibung möglich war, wurde jedoch deutlich, dass sich der Künstlerkreis aus Miniaturisten, Emaille-, Porzellan- und Glasmalern und insbesondere Buchillustratoren zusammensetzte.¹⁰¹ Es ist nicht klar, ob sich einzelne Künstler ausschließlich auf den Entwurf oder das Stechen von Modegrafiken für *pocket memorandum books* spezialisierten. Die Quellen lassen vielmehr vermuten, dass sie als Teil der Varia als Gebrauchsgrafik zum erweiterten Feld der Buchillustration zählten, ebenso wie die *trade cards*, bei denen es sich um einfache, bedruckte Papierblätter handelt, die als Kassenführungs- und hauptsächlich als Werbemittel von Händlern dienten.¹⁰²

verwenden, die aufgrund ihrer Härte langsamer „ausfransten“, Griffiths 1996, S. 39; 56. Siehe außerdem Hunnisett 1980.

¹⁰⁰ Samuel Wale, beispielsweise, „was often ill-served by his engravers [...] One has only to compare prints from the copperplates with their hard and dead-crossed hatching, with his original drawings [which] are full of movement ...“, Hammelmann, Boarse 1975, S. 5, 90.

¹⁰¹ Buck, Matthews 1984, S. 41. Viele der Namen und Informationen über den Tätigkeitsbereich der Künstler konnten in Redgrave 1970, Hammelman, Boarse 1975 sowie Thieme, Becker 1999 gefunden werden und somit Bucks Aussage, die hierfür keine weiteren Nachweise anführt, bestätigen.

¹⁰² Die Größe einer *trade card* konnte bis ins Folioformat reichen. Sie wurde von einer sehr großen Bandbreite an Dienstleistern genutzt, um ihre Angebote einer möglichst großen

Die Nähe dieser unterschiedlichen Medien hinsichtlich ihrer Motive und Darstellungskonventionen zeigt sich beispielsweise an der *trade card* des Tapetenhändlers Richard Masefield (Abb. 6). Oberhalb des Textteils ist ein ausnehmend elegantes Ladeninterieur mit einer großen Auswahl an gelagerten Tapeten zu sehen, in dem zwei weibliche, von einem sich im Hintergrund haltenden Mann begleitete Figuren über eine soeben vom Verkäufer ausgerollte Tapete sinnieren. Übereinstimmungen mit modegrafischen Darstellungen aus *pocket memorandum books* zeigen sich im Besonderen in den beiden weiblichen Figuren. Wie in den Modegrafiken häufig der Fall, sind sie im Profil respektive in einer leicht aus der Frontalität heraus gedrehten Dreiviertelansicht wiedergegeben und gestikulieren in charakteristischer Weise. So haben beide Figuren in der *trade card* einen Arm nach vorn gestreckt wie beispielsweise die Figur in *Lady in the Dress of the Year 1762* (Abb. 7). Darüber hinaus muten die Wiedergabe der Kleidung und die typisierten Gesichter der Figuren in der *trade card* und in der Modegrafik ebenfalls sehr ähnlich an.

Diese enge Verbindung zwischen den Bereichen der Buchillustration, der *pocket memorandum book*-Grafik und der *trade card*-Produktion wird von den Biografien einzelner Künstler gestützt, die nachweislich als Zeichner und Stecher von Modegrafiken aus *pocket memorandum books* gearbeitet haben.

Von Samuel Wale (1721?-1786) sind zwei Modegrafiken bekannt, die Darstellung *A LADY In the present Court Dress* (Abb. 8) aus den 1770er Jahren sowie *A Lady in the most fashionable Dress of the Year 1773* (Abb. 3).¹⁰³ Wale war einer der produktivsten Buchillustratoren im dritten Viertel des 18. Jahrhunderts.¹⁰⁴ Gemeinsam mit oder unter Francis Hayman (ca. 1708-1776) und Hubert Gravelot (1699-1773) studierte Wale an der St. Martin's Lane Academy, mit dessen Direktor, William Hogarth (1697-1764), er das Frontispiz für den ersten Ausstellungskatalog der Society of Artists gestalten sollte.¹⁰⁵ Wie Thomas

Öffentlichkeit bekannt zu machen. Zur Funktion und Geschichte von *trade cards* siehe Heal 1925, S. 1-7 sowie Heal 1927.

¹⁰³ Buck, Matthews 1984, S. 41.

¹⁰⁴ Wale schuf Illustrationen für über 100 Publikationen, Hammelmann, Boarse 1975, S. 91-96.

¹⁰⁵ Schon bei der ersten Gründung der St. Martin's Lane Academy im Jahre 1720 waren viele Buchillustratoren als Subskribenten vertreten. Künstler trafen hier mehr oder weniger regelmäßig in Abendklassen mit Studenten zusammen und tauschten sich untereinander aus. Die Einrichtung fungierte als „a place to consolidate the efforts of those *avant garde* artists who frequented Old Slaughter's Coffee House nearby.“, Allen 1987, S. 4.

Gainsborough (1727-1788) trug er in den 1740er Jahren zur malerischen Ausstattung des von Thomas Coram gegründeten Foundling Hospital bei.¹⁰⁶ Gemälde sowie große dekorative und topografische Zeichnungen blieben jedoch Ausnahmen in seinem Schaffen. Schon früh spezialisierte sich Wale auf kleinformatige Illustrationen, die er meist in Feder und Tinte ausführte. Wie es für Buchillustratoren der Zeit üblich war, stach Wale seine Entwürfe nicht selbst, sondern beauftragte professionelle Stecher.¹⁰⁷

Wales Zeichnung für *A Lady in the most fashionable Dress of the Year 1773* wurde von Sharp gestochen. Es ist anzunehmen, dass es sich hierbei um William Sharp (1749-1824) handelt, der seine Karriere als Schriftstecher begann, bevor er als Stecher von Buchillustrationen und später im Besonderen als Reproduktionsgrafiker auch über Englands Landesgrenzen hinaus sehr erfolgreich wurde. Vor dem Hintergrund seiner beruflichen Entwicklung – als folgerichtiger Schritt auf der Karriereleiter nach der Schriftstecherei und während der Beschäftigung mit der Buchillustration – scheint die zeitweilige Mitarbeit Sharps im Bereich der *pocket memorandum books* gut denkbar.¹⁰⁸

Ein weiterer Stecher, mit dem Wale für die *pocket memorandum books* zusammenarbeitete, war Charles Grignion (1717/21-1810).¹⁰⁹ Er stach die Grafik *A LADY In the present Court Dress* aus den 1770er Jahren. Grignion, ein Engländer französischer Abstammung, begann seine Ausbildung im Alter von zehn Jahren unter Hubert Gravelot, mit dem er, nach einem Fortbildungsaufenthalt in Paris unter dem Akademisten Philippe Le Bas, auch in den folgenden Jahren bis zu Gravelots Abreise

¹⁰⁶ Redgrave 1970, S. 453f.; Hammelmann, Boarse 1975, S. 89; West 1996, S. 778. Möglicherweise traf er Gainsborough auch in der St. Martin's Lane Academy. Zu Gainsboroughs möglichem Aufenthalt dort siehe Bignamini 1988, S. 624, die dafür den Zeitraum von ca. 1740-1748 vorschlägt.

¹⁰⁷ Hammelmann, Boarse 1975, S. 89; Griffiths 1996, S. 67.

¹⁰⁸ Sharp maß seiner Profession einen hohen Stellenwert bei und arbeitete ausschließlich als Stecher. Nachdem er seine Lehrjahre bei einem auf Wappendarstellungen spezialisierten Stecher sowie an der Royal Academy absolvierte, arbeitete Sharp bald mit den führenden Verlegern seiner Zeit, u.a. mit John Boydell, zusammen. Reproduktionen schuf er sowohl nach Vorlagen Alter Meister als auch der zeitgenössischen Malerei. 1782 verhalf ihm der Stich *Alfred the Great dividing his loaf* nach Benjamin West zum Durchbruch, es folgten viele Porträts u.a. nach Joshua Reynolds, Redgrave 1970, S. 388; Alexander 1996, S. 557-558.

¹⁰⁹ Redgrave 1970, S. 183; Hammelmann, Boarse 1975, S. 46f.

aus England 1745 weiterhin eng zusammenarbeitete.¹¹⁰ Grignion war an einem modegrafisch ausgerichteten Projekt Gravelots beteiligt, den *Suites de Figures de Mode*, das im Verlauf der vorliegenden Arbeit wiederholt von Interesse sein wird. Dass Grignion und Wale regelmäßig im Bereich der Buchillustration miteinander arbeiteten, belegen mehr als dreißig Titel, die von Hans Hammelmann zusammen getragen worden sind.¹¹¹

Die Modegrafiken waren nicht die einzigen Bilder in den *pocket memorandum books*. In vielen Publikationen fand sich außer dem Modebild eine weitere Darstellung von unterschiedlichem Inhalt. Dies ist bereits in *pocket memorandum books* aus den 1760er Jahren zu beobachten. Die Größe dieser Darstellungen variierte. Während die früheren Beispiele eher den Abmessungen der Modegrafiken entsprachen, wurden sie ab den 1780er Jahren etwa doppelt so groß und, aufgrund des kleinen Formats der Büchlein, als Falttafel eingebunden. Die Themenpalette der Darstellungen reichte von erinnerungswürdigen gesellschaftlichen Ereignissen des Herstellungsjahres der Büchlein über topografische Darstellungen, berühmte Persönlichkeiten, Literaturszenen und berühmte Gemälde bis hin zu Frisuredarstellungen, die bis zu zwölf unterschiedliche *head dresses*, also Frisuren und Kopfbedeckungen, präsentierte (Abb. 9).

Die „*notable events*“ zeigten und vereinten gesellschaftspolitisch bedeutsame Begebenheiten unterschiedlichster Art. So findet sich beispielsweise neben Darstellungen der Majestäten bei ihrem Einzug in die Westminster Abbey zu Ehren des verstorbenen Handel oder den Geburtstagsfeierlichkeiten zu Ehren des Königs in Frogmore die Darstellung des *Lord Mayor*, der samt Gefolge eine Themsefähre in Westminster besteigt, oder auch die Darstellung tanzender Südseebewohner in Otaheite, das jüngst von James Cook entdeckt worden war. In den topografischen Darstellungen wurden die geschmackvollen Stadt- oder Landhäuser namentlich erwähnter Adeliger und vermögender Persönlichkeiten oder der Innenraum des königlichen Theaters in Covent Garden von den Logen aus gesehen präsentiert. Exemplare von Newberys *Ladies Complete Pocket-Book* aus den 1770er Jahren enthielten Darstellungen der beliebten öffentlichen Vergnügens-

¹¹⁰ Nicht zu verwechseln mit seinem Neffen Charles Grignion (1754-1810), der ab 1782 bis zu seinem Tod in Italien lebte und arbeitete, Thieme, Becker 1999, Bd. 15/16, S. 32.

¹¹¹ Hammelmann, Boarse 1975, S. 91-96.

stätten der Zeit, von Vauxhall Gardens (Abb. 108) und dem Pantheon in der Oxford Street (Abb. 55). Wieder andere *pocket memorandum books* berichteten über exklusivere gesellschaftliche Anlässe, wie beispielsweise einen Empfang am Hofe oder die königliche Jagd (Abb. 10).

Die Bezugnahme auf aktuelle Entwicklungen im Rahmen dessen, was dem Medium *pocket memorandum book* aufgrund seiner jährlichen Erscheinungsweise möglich war, wird schließlich auch an der Sonderform der Modegrafiken aus *pocket memorandum books* deutlich, in der die Modefiguren durch den Titel unterhalb der Darstellung als reale Person/en ausgewiesen werden. So zum Beispiel Königin Charlotte (Abb. 11), der Duke und die Duchess of Cumberland (Abb. 131), Lady Waldegrave und Mrs Linley als Mitglieder der höheren Gesellschaft, die sich aus der königlichen Familie selbst, dem Hochadel und der sogenannten *beau monde* – auf die im folgenden Kapitel ausführlich zu sprechen kommen sein wird – zusammensetzte. Die personalisierten Darstellungen sind den Modegrafiken sehr ähnlich, weisen jedoch in der Regel eine insgesamt detailliertere und luxuriösere Gestaltung auf, entsprechend der Bedeutung der Dargestellten.

Die vorangegangenen Ausführungen zu den Zeichnern und Stechern der Modegrafiken aus *pocket memorandum books* zeigen, dass die Künstler Teil eines gut organisierten Netzwerks waren, das über das Gebiet der *minor arts* hinaus nicht selten die Kreise der Malerei, Architektur, Skulptur und der angewandten Kunst streifte. Ihre Treffpunkte lagen zwischen Covent Garden und The Strand, wo sie sich an Orten wie der St. Martin's Lane Academy, in den Künstlerwerkstätten oder im Old Slaughter's Coffee House begegneten und austauschen konnten.¹¹² Eine der zentralen Thesen der vorliegenden Arbeit, die Zuhilfenahme von gestalterischen Vorbildern in den Modegrafiken aus *pocket memorandum books* aus der Porträtmalerei sowie die zu beobachtenden parallelen Entwicklungen in der Bildmotivik, liegt nicht zuletzt wegen dieses Austauschs nahe.

¹¹² Zur St. Martin's Lane Academy siehe Postle 1991; zur Kaffeehauskultur im Allgemeinen siehe Porter 1991, S. 226-227; Brewer 1997, S. 34-38; zum Old Slaughter's im Besonderen Girouard 1966a-c.

II.3. Die Modegrafiken im Kontext des wirtschaftlichen Fortschritts

Die Entstehung der Modegrafiken aus *pocket memorandum books* hing eng mit den im 18. Jahrhundert stattfindenden wirtschaftlichen Veränderungen zusammen. Großbritannien stieg im 18. Jahrhundert zu Europas führender Wirtschaftsmacht auf. Die Mittelschicht war durch ihre Beteiligung im Handels-, Finanz- und Manufakturbereich maßgeblich an diesem Aufschwung beteiligt.¹¹³ Der gesamten englischen Gesellschaft eröffneten sich im Verlauf des Jahrhunderts beispiellose Möglichkeiten des Konsums, was entschieden zur nationalen Identifikation beitrug.¹¹⁴ Vom einfachen Volk über die Mittelschicht bis hin zu ihren höchsten Vertretern definierte sich die englische Gesellschaft über ihre wirtschaftlichen Erfolge.¹¹⁵ Zuvor exklusive und kostspielige Güter wie beispielsweise Inneneinrichtungsobjekte, Tischgeschirr oder Luxuslebensmittel wie Tee und Zucker, aber auch Kultur in Form von Literatur, Musik, Theater oder Kunst sowie modische Kleidung wurden – die einen mehr, die anderen weniger – durch den prosperierenden Handel weitläufig verfügbar.¹¹⁶ Sie dienten dem Individuum als Hilfsmittel in der Konstruktion seiner sozialen Identität in einer Gesellschaft, in der Status nicht mehr an das Geburtsrecht gekoppelt war, sondern auf wirtschaftlichem Geschäftssinn und materiellem Besitztum gründete. Neuerungen im Bereich der Herstellungsverfahren und der Distribution der Waren wie auch eine verbesserte Einzelhandelsstruktur trugen zur Demokratisierung der vormaligen Luxusgegenstände und von Modebewusstsein generell bei.¹¹⁷ Kleidung wurde zum „ultimativen“ Konsumgut, von jedem gebraucht und für jeden sichtbar.¹¹⁸ Diese Entwicklung bahnte sich lange vor der industriellen Revolution und dem Einsetzen der Massenproduktion an

¹¹³ Earle 1989, S. 290; Breward 1995, S. 135f.

¹¹⁴ Zur britischen Konsumgeschichte siehe McKendrick, Brewer et al. (Hg.) 1982; Snodin, Styles (Hg.) 2001, S. 162-178. Zur Diskussion um McKendricks *consumer society* und ihre vermeintliche „Geburt“ im 18. Jahrhundert siehe Vickery 1998, S. 4; Styles, Vickery 2006, S. 1 und 27, Fn. 3 und 4, in denen die neueste Literatur zum Thema aufgeführt ist.

¹¹⁵ Styles 2007, S. 2.

¹¹⁶ Brewer 1997, S. 92.

¹¹⁷ Breward 1995, S. 110; Schröder 2006, S. 41. Zur theoretischen Diskussion von Identitätskonstruktion durch Konsum siehe Bermingham 1995, S. 9-14.

¹¹⁸ Oliver 2008, S. 41; McKendrick 1982b ausführlich zur Kommerzialisierung von Kleidung im 18. Jahrhundert.

und zeugt von dem besonderen Verhältnis der Engländer zu modischer Kleidung.¹¹⁹ Begünstigt wurde sie durch die Tatsache, dass schon seit Beginn des 16. Jahrhunderts keine Kleiderordnungen mehr existierten sowie durch den Umstand, dass Steuern auf Kleidung nur schwierig durchgesetzt werden konnten.¹²⁰ Zudem hatte man bereits Ende des 17. Jahrhunderts die Bedeutung von modischer Kleidung und Modebewusstsein für den Handel erkannt.¹²¹ Der wirtschaftliche wie der soziale Wettbewerb kurbelten die anhaltende Nachfrage nach Neuheiten und das Bedürfnis, Waren zu kaufen, an. Die Motivation des Konsumwollens lag dabei jedoch nicht allein in der Imitation begründet, sondern auch in der Aneignung zum Zwecke der Abgrenzung.¹²² Auch das einfache Volk zeigte sich gegenüber Neuheiten und den Mechanismen der (Kleidungs-)Mode empfänglich.¹²³ Gefallene Anschaffungspreise, höhere Löhne, der Secondhand-Handel und Bezahlungen in Naturalien wie beispielsweise Kleidung ließen die unteren Schichten ebenfalls profitierten.¹²⁴ Häufig wurden die ausrangierten Kleider der Herrschaften an ihre Zofen oder Kammerdiener weitergegeben.¹²⁵ Insgesamt konnte der Großteil der englischen Gesellschaft auf mehr Kleidung als bisher zurückgreifen und so auch größeren beziehungsweise überhaupt Anteil am modischen Gestalten an sich haben. Wenngleich diese Umstände nicht mit der gegenwärtigen Form des Konsums gleichzusetzen sind, die sich dadurch auszeichnet, dass weitaus größere Bevölkerungsschichten wohlhabend

¹¹⁹ Lemire 1997, S. 123.

¹²⁰ Ribeiro 1986, S. 95; Styles 2007, S. 15f.

¹²¹ „Fashion or the alteration of Dress, is a great Promoter of Trade, because it occasions the Expense of Cloaths, before the Old ones are worn out: It is the Spirit and Life of Trade, It makes a Circulation and gives a Value by Turns, to all sorts of Commodities; keeps the great Body of Trade in Motion; it is an Invention to Dress a Man, as if he lived in a perpetual Spring; he never sees the autumn of his Cloaths.“ So äußert sich etwa Nicholas Barbon, zitiert nach Breward 1995, S. 128.

¹²² Vickery 1998, S. 162f., 169, 172, 184, 191f., 194, deren Überlegungen sich grundlegend auf Pierre Bourdieu (Bourdieu 1982) stützen, der erstmals Thorstein Veblens Auffassung (Veblen 1958), dass sozialer Wettbewerb zwangsläufig Nachahmung zur Folge hat, hinterfragte und aufzeigte, dass sich jede Klasse aktiv durch Verbrauchsgüter oder ihren Lebensstil von anderen absetzt. Siehe auch Kapitel II.4., IV.1. und IV.2.

¹²³ Styles 2007, S. 1f. definiert diese Gesellschaftsgruppe als: „the working multitude [...] the day labourers, small farmers and petty tradespeople who formed the bulk of the population.“

¹²⁴ Breward 1995, S. 136; sowie Lemire 1997 ausführlich zum Secondhand-Handel und dem Bekleidungsgerwerb des einfachen Volkes.

¹²⁵ Styles 2007, S. 278.

genug sind, um aus dem reichhaltigen materiellen und umsatzstarken Angebot zu wählen, zeigt sich hier doch der Beginn der Entwicklung zum modernen demokratisierten Modesystem.¹²⁶

Für die Modegrafiken aus *pocket memorandum books* waren diese wirtschaftlichen Fortschritte signifikant. Der Beginn der Demokratisierung des Modesystems war eine Voraussetzung für ihre Entstehung.¹²⁷ Aufgrund der neuen Verfügbarkeit von Kleidung keimte auch ein neues Bedürfnis nach Informationen über sie auf beziehungsweise das neue Modesystem verlangte nach neuen Verbreitungschanälen. Die Modegrafiken aus *pocket memorandum books* waren einer davon. Sicherlich regten sie die Nachfrage nach neuen Waren in der Textilindustrie, bei den Schneidern und den Modistinnen an. Eine modeinteressierte Frau wie beispielsweise Barbara Johnson (1738-1825), die suggeriert ihr Album, ließ sich von den Modebildern für die Bestellung ihrer neuen Kleider inspirieren. In einem ausrangierten Rechnungsbuch sammelte Johnson weit über ein halbes Jahrhundert lang die kleinen Modebilder aus *pocket memorandum books*, anhand derer sie ihre Garderobe sehr sorgfältig archivierte (Abb. 13). Sie klebte die Modegrafiken in das 97 Seiten starke Buch ein, steckte kleine Stoffmuster ihrer Kleider hinzu und hielt darüber hinaus detaillierte Angaben über ihre Machart, eventuelle Besonderheiten, die gekauften Stoffmengen und den Preis fest.¹²⁸ Aber auch das Kaufverhalten von Leserinnen der *pocket memorandum books*, die sich nicht vornehmlich wegen der Modegrafiken für die Büchlein entschieden hatten, wird in

¹²⁶ Zu diesem Unterschied siehe John Styles' Untersuchung über die Kleidung des einfachen Volkes. Er konnte unter anderem aufzeigen, dass sich in Bezug auf die *plebeian consumers* die „neuen“ Wahlmöglichkeiten weniger frei als heute darstellten. Konsumgüter gelangten oftmals – wie eben auch im Fall der weitergegebenen Kleidung – auf einem Weg in den Besitz der Menschen, auf den sie nur bedingt oder keinen eigenen Einfluss nehmen konnten. Styles 2007, S. 321-326. Vom Beginn des modernen demokratisierten Modesystems spricht erstmals Beward 1995, S. 112. Siehe hierzu auch Lemire 1991, S. 161.

¹²⁷ Eine weitere Voraussetzung war die Auflösung des traditionellen Gattungsgefüges, mit der sich ausführlich Kapitel V.2. befasst.

¹²⁸ Andere, wenngleich weniger ausführlich gestaltete Alben scheinen ebenfalls angelegt worden zu sein. Im Red House Museum in Christchurch sollen sich weitere Alben mit *pocket memorandum book*-Grafiken verschiedener Herkunft befinden. Die Grafiken sind in sogenannten *scrap books*, wohl einfachen Einklebeheften, überliefert, Druitt 1974, S. 65. In seiner Vollständigkeit, Ausführung und im Hinblick auf die außergewöhnlich lange Zeitspanne, die es abdeckt, ist Johnsons Album jedoch einzigartig. Die darin gesammelten Textilproben und Modegrafiken decken einen Zeitraum von über 75 Jahren ab, Rothstein 1987, S. 7.

gewissem Maße in diese Richtung beeinflusst worden sein. Alleine durch das Vorhandensein der Bildchen wurden modische Bedürfnisse indirekt angesprochen oder sogar erst erzeugt. Dies steht in enger Verbindung mit der in etwa zeitgleich expandierenden Werbung, die sich beispielsweise in Form von Schaufensterauslagen, Zeitungsannoncen oder *trade cards* äußerte.¹²⁹ Es ist jedoch nicht davon auszugehen, dass die Modegrafiken aus *pocket memorandum books* bewusst zu diesem Zweck konzipiert wurden.¹³⁰ In erster Linie versprochen sie aus unternehmerischer Sicht für die Herausgeber der *pocket memorandum books* einen gewinnbringenden Zusatznutzen ihres Produkts. John Newbery, auf den das Konzept der *pocket memorandum books* zurückzuführen ist, war ein erfolgsorientierter Unternehmer. Mit dem Printmarkt bestens vertraut und sich der wirtschaftlichen Bedeutung von Mode und Kleidung bewusst, komplettierte er marktorientiert sein Projekt *pocket memorandum book* mit der modegrafischen Darstellung, die es in dieser Form in England bisher nicht gegeben hatte, und die alleine schon deshalb Erfolg versprechend schien.

II.4. „... *most genteel*“: Zur Zielgruppe der Modegrafiken

Einer Modendarstellung für das Jahr 1776 ist ein Hinweis auf die Hauptzielgruppe der *pocket memorandum books* und ihrer Modegrafiken zu entnehmen. So heißt es im Titel des Blattes *A Lady in the most Fashionable full Dress, and another in the newest and most genteel Undress, 1776* (Abb. 12).¹³¹ Die Hauptzielgruppe der *pocket memorandum books* und ihrer Modegrafiken setzte sich aus Frauen mit dem gesellschaftlichen Hintergrund der *genteel*, auch *polite* genannt, zusammen.¹³² Doch wer verbarg sich dahinter?

¹²⁹ Hierzu Clifford 2001; Walsh 2006; Berg 2007, S. 270-278; Vickery 2009a, S. 21, 268, 287f.

¹³⁰ Anderer Meinung ist McKendrick 1982, S. 48, der davon ausgeht, dass Modegrafiken einzig diesem Zwecke dienten.

¹³¹ Hervorhebung durch den Verfasser.

¹³² Belege hierfür am Ende dieses Kapitels. Eine kurze Anmerkung zum Begriff *polite*. Im Verlauf der Arbeit wird der Begriff auch adjektivisch verwendet. Die sich hierdurch ergebenden Wortkonstruktionen lesen sich holprig, werden aber in Ermangelung einer prägnanten Übersetzung des Begriffes ins Deutsche langen Umschreibungen vorgezogen.

Die englische Gesellschaft des 18. Jahrhunderts war durch das Verhaltensideal der *politeness* geprägt.¹³³ Es wirkte sich auf die gesamte Gesellschaft aus und konnte in unterschiedlicher Umsetzung praktiziert werden.¹³⁴ Das Leitbild der *politeness* war nicht das aristokratisch-höfische Ideal, sondern das des einfacheren *gentleman* und der *gentlewoman*, das sich im 18. Jahrhundert im Umbruch befand.¹³⁵ Dies begünstigte, dass *politeness* für Menschen aus unterschiedlichen sozialen Schichten zugänglich wurde.¹³⁶ *The polite* oder *the genteel* war für Zeitgenossen jedoch mit der Vorstellung von bestimmten Mitgliedern der Gesellschaft verbunden.¹³⁷ Sie konstituierten die höhere Mittelschicht, die aus Mitgliedern der *gentry*¹³⁸ sowie dem gehobenen Bürgertum bestand.¹³⁹

¹³³ Eine ausführliche Beschäftigung mit dem Verhaltensideal der *politeness* erfolgt in Kapitel III.2.2.

¹³⁴ Klein 2002, S. 897: „... individuals did not have to be saturated with politeness but could simply seek to act politely (for the moment), to own something polite or to have a polite experience.“

¹³⁵ Der Begriff *gentleman* besaß nun keine Aussagekraft mehr darüber, dass man einem bestimmten sozialen Stand angehörte: „To be a gentleman or a lady was, to a noteworthy extent, to make a cultural rather than a sociological claim about oneself.“, Klein 2002, S. 876; Vickery 1998, S. 197-202. Zur Problematik der Definition des *gentleman* außerdem Earle 1989, S. 5-7; Hay, Rogers 1997, S. 23 sowie Mingay 1976; Heal, Holmes 1994 und Rosenheim 1998.

¹³⁶ Klein 1974; Klein 1995; Klein 2002, S. 873, 880, 897.

¹³⁷ Der in der Forschung häufig verwendete Begriff *polite society* war kein üblicher im 18. Jahrhundert. Zeitgenossen sprachen von *the polite* oder *the genteel*. Vickery 1998, S. 13: „... ‚the polite‘ and ‚the genteel‘ are the only terms consistently used by the women studied here to convey their social prestige. They had no recourse to the vocabulary of ‚upper‘, ‚middle‘ and ‚lower class‘“. Siehe auch Carter 2001, S. 17; Klein 2002, S. 896.

¹³⁸ Die rund 15 000 Familien der *gentry* schlossen sich als niederer Adel an die *aristocracy* an, die nur weniger als 200 Familien umfasste. Traditionell zeichneten sich sowohl der Hochadel als auch die *gentry* durch Landbesitz aus, weshalb sie auch als *landed society* bezeichnet werden. Die Größe des Besitzes bestimmte, ob man eher der *upper* oder der *lesser aristocracy/gentry* angehörte. Nur der Hochadel war echt titeltragend. Titel wurden, aufgrund der Primogenitur, allein dem Erstgeborenen vererbt. Alle weiteren Söhne wurden somit automatisch *gentry*. Zum Adel im Allgemeinen und im 18. Jahrhundert siehe Demel 2005; Lukowski 2003; zum englischen Adel in der frühen Neuzeit Sharpe 1997, S. 157-180; Schröder 2006, S. 37-50. Zur *gentry* im Besonderen siehe Mingay 1976; Heal, Holmes 1994; Rosenheim 1998; Vickery 1998, S. 298, Fn. 4.

¹³⁹ Langford 1989, S. 76; Vickery 1998, S. 13. Die Mittelschicht bildete einen komplexen Teil der englischen Gesellschaft. In den letzten beiden Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts haben sich Historiker zunehmend mit ihr und der Problematik, die im Versuch einer Definition gegenüber anderen gesellschaftlichen Gruppen liegt, sowie ihren Wurzeln befasst, siehe Earle 1989; Smail 1994; Hunt 1996; Sharpe 1997, S. 177-197; Vickery 1998, S. 299, Fn. 5. Die Mittelschicht ist nicht als eine homogene, geschlossene Gruppe zu verstehen, denn in ihr vereinten sich unterschiedliche, teils höchst antagonistisch anmutende Berufsgruppen, Vermögen und soziale Stellungen. Ihr Einkommen stammte aus Handel und Wirtschaft (zu den ausgeübten Berufen

Auf nationaler Ebene standen *the polite* damit nah unterhalb der höchsten Gesellschaft und mit größerem Abstand oberhalb der niederen. In den Provinzen handelte es sich um jene lokale Elite, die sich aus der *lesser gentry*, dem Handel und den alteingesessenen *professional* Familien zusammensetzte.¹⁴⁰ Während auf die gönnerhafte Überlegenheit gegenüber der einfachen Bevölkerung großen Wert gelegt wurde, gestaltete sich die Beziehung zur höheren Gesellschaft ambivalenter. Nicht selten durch weitläufige Verwandtschaftsbeziehungen mit den *polite* verbunden, wurden Vertreter der *greater gentry*, des Hochadels und der *beau monde* im einen Moment bewundert, um im nächsten belächelt zu werden.

Die *beau monde* setzte sich aus den privilegiertesten und prominentesten Charakteren Londons zusammen, die als *people of fashion* charakterisiert wurden.¹⁴¹ Viele von ihnen sympathisierten mit dem Prinzen von Wales (1762-1830), der gemeinsam mit der oppositionellen Whig-Partei eine Art rivalisierenden Hof zu dem seines Vaters George III. (1738-1820) und den regierenden Tories anführte.¹⁴² Von Beginn an war der Begriff *beau monde* mit dem der Stadt verschränkt: die *people of fashion* „set the tone of the town“.¹⁴³ Hierin spiegelte sich eine Entwicklung wider, die Ende

gehörten z.B. Einzelhandelskaufmann, Fabrikant, Landwirt, Baumeister) oder den Professionen (zu den *professional classes* zählten Rechtsanwälte, Gelehrte, Ärzte, Geistliche oder Staatsdiener), Earle 1989, S. 5; ausführlich bei Sharpe 1997, S. 190-204. Die Höhe ihrer Einkommen rangierte von außergewöhnlich hoch über moderat-gut bis hin zu wenig mehr als dem, was ein einfacher Arbeiter verdiente. Aufgrund der Primogenitur strömten im Verlauf des Jahrhunderts immer mehr jüngere Söhne der *gentry* in den höheren Handel und die alten Professionen, Earle 1989, S. 6f. Töchter weniger wohlhabender *gentry*-Familien heirateten nicht selten in erfolgreiche Handelsfamilien ein, wodurch sich ein zunehmend verwobenes Netz aus sozialen Beziehungen zwischen der *gentry* und dem oberen Bürgertum, der *landed* und der *non-landed society*, zwischen Stadt und Land ergab. Hieraus sollte jedoch nicht grundsätzlich auf ein hohes Maß an sozialer Mobilität in der englischen Gesellschaft geschlossen werden. Vgl. hierzu die Diskussion um Stone, Stone 1984 bei Earle 1989, S. 331 und Vickery 1998, S. 298, Fn. 4.

¹⁴⁰ Vickery 1998, S. 36.

¹⁴¹ Weitere üblich gebrauchte Bezeichnungen neben *beau monde* und *people of fashion* waren *the quality* und *the ton*, was aus zeitgenössischen Quellen wiederholt hervorgeht, siehe Foreman 2003, S. 53f.

¹⁴² Chrisman-Campbell 2004, S. 3.

¹⁴³ Topografisch befand sich diese „Stadt“ im Westen Londons, rund um den St. James Square, zwischen dem Strand und dem Hyde Park, klar abgegrenzt von der City, den Gebieten um Cheapside und Fleet Street im Osten. Gesellschaftlich wurde die „Stadt“ von all jenen bestimmt, die frei von beruflichen Verpflichtungen in der City waren, wie den Politikern in Westminster im Gegensatz zu den Finanziers in St. Pauls, Greig 2006, S. 296. Diese Verschränkung mit der „Stadt“ bedeutete jedoch keine ausschließliche Verbindung. Die

des 17. Jahrhunderts begonnen hatte und zur Zeit der Krönung Georges III. abgeschlossen war. Der Hof stellte nun nicht mehr das einzige kulturelle Zentrum dar, sondern war eines von vielen, die sich in der Stadt London herausgebildet hatten.¹⁴⁴ Klar umrissene Kriterien, deren Erfüllung eine Aufnahme in den Kreis der *beau monde* garantiert hätten, gab es nicht. Finanzielle Unabhängigkeit und eine hohe soziale Stellung waren hilfreiche Grundvoraussetzungen, längst jedoch keine Garanten für die Aufnahme in den elitären Zirkel.¹⁴⁵ Die *beau monde* zeichnete sich durch ihre unangefochtene Führungsposition in modischen Fragen aus, die – gepaart mit überschwänglicher Zurschaustellung und Prachtentfaltung – durch soziales Auftreten, kulturelle Vorlieben und materielle Dinge bestimmt wurde.

Fasziniert beobachteten *the polite* die skandalösen Geschäftigkeiten und den Pomp der *beau monde*, hielten dabei aber gleichzeitig ein Selbstbild hoch, mit dem man sich gegen einen solch überschwänglichen Lebensstil aussprach und sich von ihm abgrenzen wollte. *Polite* Familien gründeten ihr Selbstverständnis beispielsweise auf der Überzeugung, die wahren Werte des Lebens hochzuhalten, im Gegensatz zu all den Oberflächlichkeiten, für die die *fashionable society* stand.¹⁴⁶ Moral, Tugendhaftigkeit, Weisheit und Genügsamkeit bestimmten ihre Idealvorstellungen – jene Wertenormen, denen die moralischen Wochenschriften *The Tatler* und *The Spectator*, die *conduct literature* ebenso wie die *pocket memorandum books* verpflichtet waren und die mit großem Interesse von *the polite* gelesen wurden.¹⁴⁷ Die gemäßigte soziale Erscheinung wurde zum charakteristischen Merkmal der *polite*.¹⁴⁸ Nichtsdestotrotz war auch *ihr* Leben durch einen gewissen Luxus geprägt. Wenngleich sich ihr Besitz durch vornehme Zurückhaltung anstelle opulenter Eleganz auszeichnete, blieb er doch immer noch Ausdruck einer grundsätzlich konsumorientierten Lebensweise.

Sommermonate am Ende der politischen Saison verbrachte man natürlich auf seinem Landsitz oder in einem der modischen Badeorte wie Bath in England oder Spa in Belgien. Einen illustrativen Eindruck von den Gepflogenheiten der *beau monde* vermittelt die Biografie Georgianas, Duchess of Devonshire von Amanda Foreman 2003.

¹⁴⁴ Greig 2009, S. 82f.; Brewer 1997, S. 3.

¹⁴⁵ Greig 2006, S. 293, 294, 296.

¹⁴⁶ Vickery 1998, S. 37.

¹⁴⁷ Siehe Kapitel II.1, S. 28; Vickery 1998, S. 210.

¹⁴⁸ Vickery 1998, S. 13.

Neben der eingangs erwähnten Bildunterschrift belegen die in Kapitel II.1. vorgestellten Beispiele der Elizabeth Shackleton, Elizabeth Inchbald und der unbekannten Besitzerin des *Ladies Museum* von 1774 ebenso wie das im vorangegangenen Kapitel angeführte Beispiel Barbara Johnsons die Identifizierung der *polite* als Hauptzielgruppe der *pocket memorandum books* und der Modegrafiken.¹⁴⁹ Johnson lebte und bewegte sich in einem ähnlichen sozialen Gefüge wie Shackleton. Sie stammte aus einer wohlhabenden Pfarrersfamilie und unterhielt ihr Leben lang Verbindungen zur *beau monde*.¹⁵⁰ Elizabeth Inchbald und die unbekannte Besitzerin des *Ladies Museum* passen ebenfalls in das Raster der *polite*. Dies suggerieren ihre *pocket memorandum book*-Einträge beziehungsweise ihre Biografie.¹⁵¹

II.5. Eine kurze Geschichte der europäischen Modegrafik im 17. und 18. Jahrhundert unter besonderer Berücksichtigung Englands

Die Modegrafiken aus *pocket memorandum books* nehmen als die ersten periodisch in England erscheinenden bildlichen Veröffentlichungen über Mode eine beispiellose Stellung ein. Dies wird im Folgenden vor der Folie der Geschichte der europäischen Modegrafik deutlich. Die detaillierte Auseinandersetzung mit Vorgängern, zeitgleich erscheinenden modegrafischen Arbeiten und Nachfolgern schärft dabei den Blick für die möglichen motivischen Ausdrucksmöglichkeiten von Modegrafik und legt die Grundlage für das Verständnis der besonderen Darstellungsweise der Modegrafiken aus *pocket memorandum books*. Darüber hinaus ergibt sich diese Herangehensweise aus der Forschungssituation von Modegrafik und ihrer Geschichte allgemein. Ein Überblickswerk zur Geschichte der europäischen Modegrafik, das gattungsspezifisch und kontextbezogen nach den bildlichen Qualitäten

¹⁴⁹ Siehe Kapitel II.1., S. 29f. und insbesondere Vickery 1998, die den *polite* Lebensstil der „Gentleman’s Daughter“ anhand von Briefen, Tage- und Geschäftsbüchern von Shackleton selbst und über 100 weiteren Einzelpersonen aus ihrem Netzwerk überzeugend rekonstruiert und ausgewertet hat.

¹⁵⁰ Zu Johnsons Biografie siehe Rothstein 1987, S. 9-16.

¹⁵¹ Zur Biografie Inchbalds siehe Robertson 2007, S. xi-xlv.

von Modegrafik fragt, ist ein Desiderat.¹⁵² Auch eine eingehende Beschäftigung mit den Entwicklungen in England steht noch aus. Da England, wie sich zeigen wird, im Bereich der Modegrafik recht überschaubar ist und sich deren Entwicklung im 17. und 18. Jahrhundert wiederum nicht als eine Geschichte der europäischen, sondern vorrangig als eine Geschichte der französischen Modegrafik darstellt, wird letztere im Rahmen dieses Kapitels immer wieder deutlich hervortreten. Allerdings geht der Blick dabei grundsätzlich von England aus und bilden die Vorgänge dort den Bezugspunkt für die entsprechenden Entwicklungen in Frankreich. Hierdurch ergeben sich neue Zusammenhänge, die über die vorhandene Literatur hinaus ein vollständigeres Bild der Modegrafik in England entstehen lassen und schließlich die besondere Stellung der Modegrafiken aus *pocket memorandum books* offenbaren.¹⁵³

Im grafischen Bild manifestierte sich Modebewusstsein ab der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts in Form der sogenannten Trachtenbücher.¹⁵⁴

¹⁵² Modegrafik wurde bisher vor allem über ihren Quellenwert definiert, im Hinblick auf faktische Grundinformationen und gattungsspezifisch jedoch nur ungenau bearbeitet. Einzig zu den Trachtenbüchern des 16. und 17. Jahrhunderts liegt mit Gattineau-Sterr 1996 eine kunstwissenschaftliche Untersuchung zum Thema vor.

¹⁵³ Mit Ausnahme der Gattung der Trachtenbücher umfassen die Ausführungen ausschließlich Darstellungen zeitgenössisch modischer Kleidung aus elitären Gesellschaftskreisen. Grafikserien, die kleidungsgeschichtlich aufgebaut sind, wie beispielsweise Thomas Jeffreys Publikation *A Collection of the Dresses of Different Nations both Ancient and Modern, and more particularly Old English Dresses after the Designs of Holbein, Vandyke, Hollar and others* (1757; 1772) oder Joseph Strutts *Compleat View of the Manners, Customs, Arms, Habits etc. of the Inhabitants of England* (1774-1776), sowie Arbeiten, die sich zwar mit zeitgenössischer, aber nicht modisch tonangebender Kleidung befassen, wie Marcellus Laroon's *The Cries of London Drawne After the Life* (1688-89) oder eine ähnliche Stichserie Paul Sandbys aus den 1760er Jahren, werden daher nicht berücksichtigt.

¹⁵⁴ Trachtenbücher enthalten sowohl modische als auch standesspezifische Kleidungsdarstellungen, die zunächst in gemalter (Trachtenhandschriften), dann in gedruckter Form erschienen. Aufgrund ihres Umfangs und ihrer Art der Zusammenstellung werden sie als Buch bezeichnet. Als Hauptwerke zählen Enea Vicos *Diversarum gentium nostrae aetatis habitus* (1558), François Deserpz' *Recueil de la diversité des habits* (1562), Ferdinando Bertellis *Omnium fere gentium nostrae aetatis habitus* (1563), Johannes Bellerus *Omnium fere gentium nostaeq(ue); aetatis Nationum, Habitus & Effigies* (1572), Hans Weigels *Habitus praecipuorum populorum* (1577), Abraham Bruyns *Omnium poene Gentium Imagines* (1577), Jean Jaques Boissards *Habitus variarum orbis genitum – Habitx de Nations estranges – Trachten mancherley Völcker des Erdskreiß* (1581), Jost Ammans *Im Frauenzimmer wirt vermeldt von allerley schönen Kleidungen und Trachten der Weiber hobes und nidere Stands (...)* (1586) und schließlich Cesare Vecellios *De gli habiti antichi et moderni di diverse parti del mondo* (1590). Einen Überblick über die Forschungsliteratur geben Kuhl 2008, S. 33-37;

Während sie in großer Zahl auf dem europäischen Kontinent erschienen, gibt es keine gesicherten Hinweise über ein in England entstandenes Trachtenbuch.¹⁵⁵

Vor dem Hintergrund der allgemeinen Entwicklungen in den Bereichen Malerei und Grafik in England überrascht dieser Sachverhalt nicht. So entwickelte sich dort, im Gegensatz zum restlichen Europa, ein erstes Interesse an der Grafikproduktion nicht vor den 1560er Jahren. Die ersten Druckverleger etablierten sich gegen Ende des Jahrhunderts in London und führten zusätzlich zu ihrer veröffentlichenden Tätigkeit einen regen Handel mit ausländischen Drucken ein.¹⁵⁶ Die Porträtgrafik stellte neben der Herstellung von Stadtplänen und Landkarten von Beginn an einen der stärksten Themenkomplexe dar.¹⁵⁷ Wie die Malerei wurde auch die Grafik hauptsächlich von niederländischen, französischen oder deutschen Künstlern bestimmt, die die günstigen Bedingungen in der englischen Kunstszene registriert hatten und ihre Chance für einen kürzeren oder längeren Arbeitsaufenthalt auf der Insel nutzten.¹⁵⁸

Auch der gebürtige Böhme Wenceslaus Hollar (1607-1677) hatte seine Ausbildung bereits abgeschlossen und erfolgreich als Künstler gearbeitet, als er 1636 im Gefolge des Grafen von Arundel von Köln aus nach London kam. Vier Jahre später schuf er die Stichserie *Ornatus Muliebris Anglicanus; or, the Severall Habits of English Women*, auf die weitere modegrafische Arbeiten folgten und die am Anfang der modegrafischen Entwicklung in England stehen.

In der Zwischenzeit hatte sich auf dem Gebiet der Modegrafik ein entschiedener Wandel vollzogen. Mit Beginn des 17. Jahrhunderts wurden die Trachtenbücher von den weitaus kürzeren Einzelblattbildfolgen zunehmend abgelöst. Neben den technischen

Gattineau-Sterr 1996, S. 6-13. Siehe auch Mentges 2004, von der die Trachtenbücher aus der Perspektive des *cultural mapping* untersucht werden.

¹⁵⁵ Loschek 1999, S. 359, verweist auf englische Übersetzungen von Trachtenbüchern sowie auf ein dort im Jahre 1587 entstandenes Exemplar, unterlässt jedoch Titel- und Quellenangaben. Eine ähnlich vage Angabe findet sich bei Boucher 2004, S. 248, der eine 1585 in England erschienene Stichveröffentlichung angibt.

¹⁵⁶ Griffiths 1998, S. 14.

¹⁵⁷ So war die wohl erste Einzelblattgrafik, die in England gefertigt wurde, auch ein Porträt, nämlich das Elisabeths I. aus den frühen 1560er Jahren von Thomas Geminus, Griffiths 1998, S. 13.

¹⁵⁸ Der Beginn dieser Entwicklung wird gemeinhin mit der Ankunft Hans Holbein d. J. (1497-1543) gleichgesetzt, der 1532 in England sesshaft wurde, Waterhouse 1994, S. 13.

Veränderungen, die sich in Umfang und Bildgröße der Arbeiten zeigten, unterschieden sich diese Serien sowohl inhaltlich als auch gestalterisch von ihren Vorgängern.¹⁵⁹ Die neuen Modegrafiken entstanden vornehmlich in den nördlichen Niederlanden und in Frankreich. Begründet wurde der Typus wohl durch Jacques Callots (1592/93-1635) Serie *La Noblesse de Lorraine*, die 1624 in Nancy erschien.

Callot präsentiert in zwölf kleinen, 14,5 x 9,3 cm messenden Blättern jeweils sechs Modebilder von adeligen Frauen und Männern aus Lothringen (Abb. 14, 15).¹⁶⁰ Die frontal und seitlich gestellten Figuren sind bildmittig in Untersicht platziert und beherrschen den Bildraum in einer gewissen Monumentalität. Besonders hervorstechend ist die Gestaltung des Hintergrundes der Blätter. Ließ der Hintergrund in den Darstellungen aus Trachtenbüchern nicht mehr als die Unterscheidung zwischen einem Außenraum und einem neutralen, undefinierten Raum zu, finden sich die Modefiguren nun an spezifischen Orten wieder. Im unteren Drittel der Bilder sind kleinteilige Kulissen mit Architekturen und Staffagefiguren in der Ferne wiedergegeben. Darüber hinaus ist, im Gegensatz zu den Trachtenbüchern, in denen möglichst viele Menschen und ihre Kleidung aus unterschiedlichen Ländern, Regionen und Ständen enzyklopädisch vorgestellt wurden, die Figurenauswahl auf eine Gruppe der Gesellschaft beschränkt. Neben der Kleidung, die die aktuelle und charakteristische Mode der lothringischen Edelleute zeigt, wird eine Eingrenzung der Gruppe durch das ihnen beigegebene Umfeld, ihre Posen und ihre Gestik erreicht. Den Figuren wird ein Umfeld zugeordnet, das ihren Lebensraum charakterisiert und auf ihren Adelsstand verweist. Ebenso nehmen sie Posen ein und führen Gesten aus, wie beispielsweise der sich im Begriff zur Verbeugung befindende Edelmann, die gleichermaßen auf ihren gesellschaftlichen Stand hinweisen. Zu dieser standesspezifischen Vorführung tritt die geschlechterspezifische hinzu. So werden den männlichen Figuren

¹⁵⁹ Die Blattzahl der Trachtenbücher beläuft sich in der Regel auf 95 bis 140 Blätter in Oktav- oder Quartformatgröße. Über ihre Funktion als Dokumentationsmedium des Interesses an der Kleidungsvielfalt der neu entdeckten Welt hinaus dienten sie als Reiseandenken oder -ersatz und wurden im Sinne von Musterbüchern als Vorlagen von Künstlern in der Malerei und im Theater sowie im Bereich der Stamm- und Freundschaftsbücher, der *Alba amicorum*, genutzt. Die Absicht der Nutzbarmachung von Wissen stellte einen entscheidenden Faktor in Cesare Vecellios Werk dar, Gattineau-Sterr 1996, S. 76-80, 121-126, 166-170, 213-216, 238; Kuhl 2008, S. 165-172.

¹⁶⁰ Gaudriault 1988, S. 15f.

Zechgelage, Kampfszenen oder südliche Landschaften zugeordnet, die auf Kavaliertouren und Diplomaten-tätigkeiten hinweisen. Den Frauen werden hingegen Bilder des Tanzes, des Einkaufs oder des religiösen Lebens und somit Szenen gesellschaftlicher Unternehmungen beigegeben, die dem damaligen Idealbild der Frau entsprachen.¹⁶¹

Dieser neue Darstellungstypus wurde von vielen Stechern in Callots Nachfolge aufgenommen.¹⁶² Wenceslaus Hollars modegrafische Arbeiten sind ebenfalls im Zuge dieser Entwicklungen zu sehen. Bei eingehender Betrachtung seines Œuvres wird deutlich, dass ihm die französischen Vorläufer bekannt waren, er sie jedoch zu seinen Zwecken modifizierte.

Bereits während seiner Zeit in Köln begann Hollar, sich ausgiebig mit dem Thema Kleidung zu beschäftigen.¹⁶³ Erst der Standortwechsel nach England jedoch brachte allerdings die Veröffentlichungen auf dem Gebiet der Modegrafik mit sich. In den Jahren zwischen 1640 und 1644 wurden drei modegrafische Serien herausgegeben. Neben der frühesten Serie *Ornatus Muliebris Anglicanus* (Abb. 16), die sich in 26 Blättern der Kleidung der englischen Frau widmet, waren dies das *Theatrum Mulierum* und die damit eng zusammenhängende *Aula Veneris*, in denen in 105 Darstellungen der Radius auf die Kleidung der europäischen Frau ausgeweitet wurde.¹⁶⁴ Etwa zur selben Zeit entstanden nicht weniger als drei Serien der sogenannten Jahreszeitenzyklen (Abb. 17), einem Thema, dem sich Hollar bereits in Straßburg gewidmet hatte.¹⁶⁵

¹⁶¹ Rommé 1995, S. 29f.

¹⁶² Die wichtigsten hierunter sind: Daniel Rabel, Jean de Saint-Igny, Isaac Briot und Abraham Bosse, Gaudriault 1983, S. 14-17. Ausführliche Informationen zu den jeweiligen Serien bei Gaudriault 1988, S.13-31.

¹⁶³ Ab Anfang beziehungsweise Mitte der 1630er Jahre produzierte Hollar in Köln viele Skizzen, die etwa zehn Jahre später im *Theatrum Mulierum* von 1643 sowie der *Aula Veneris* von 1644 in England veröffentlicht wurden, Pennington 1982, S. xxi.

¹⁶⁴ Für die vollen Titel siehe Anhang Quellen; zur Entstehungsgeschichte der Werke siehe Pennington 1982, S. 292-307, der sich ausführlich mit der komplizierten Frage nach dem Umfang des *Theatrum* und der *Aula* und dem Zusammenhang zwischen den beiden Serien beschäftigt (S. 295-297).

¹⁶⁵ Griffiths 1998, S. 110. Insgesamt schuf Hollar sechs Jahreszeitenzyklen, Pennington 1982, S. 97-103. Ein Zeitgenosse Hollars, der aus Straßburg stammende Stilllebenmaler Sebastian Stoskopff (1597-1657), griff das Thema der Elemente und Jahreszeiten ebenfalls auf. In dem Gemälde *Die fünf Sinne (Sommer)* von 1633 zeigt er eine junge Frauenfigur in einem Raum voller Gegenstände, der sich im rechten Bildausschnitt zu einer Terrasse hin öffnet, auf der sich in einiger Ferne eine weitere, in Rückenansicht dargestellte Frauenfigur befindet. Sowohl der Ausblick mit Staffagefigur als auch die Hauptfigur des Gemäldes können mit Werken Abraham

Streng genommen sind diese Jahreszeitenzyklen aus der Gattung der Modegrafik auszuschließen, da hier die Kleidung der allegorischen Figurendarstellung untergeordnet ist und dieser Bildtyp für sich bereits eine eigene Gattung darstellt.¹⁶⁶ Für Hollars mittlere Serie der Jahreszeiten soll jedoch eine Ausnahme gemacht werden, denn sie ist, wie sich zeigen wird, weniger der Jahreszeitendarstellung als vielmehr der Modegrafik verpflichtet.

Der Vergleich von Beispielen aus *Ornatus Muliebris*, *Theatrum Mulierum* und *Aula Veneris* mit der Jahreszeitendarstellung von 1643/44 zeigt, dass Hollar nur bei der letzten Arbeit die Hintergrundgestaltung zur Ortsbestimmung nutzt. Zeichnen sich die Bilder der drei Modefolgen durch einen undefinierbaren, neutralen Hintergrund aus, so stehen die vier Jahreszeitenfiguren auf einer bühnengleich wirkenden Fläche, hinter der sich Stadt- oder Landschaftskulissen auftun.¹⁶⁷ Hollar verbindet in dieser Serie somit das kompositorische Vorbild der französischen Modegrafik Callots mit den zu dieser Zeit auch in England äußerst beliebten allegorischen Figurendarstellungen. Wenngleich zeitgenössische Mode schon in früheren allegorischen Serien, wie der Fünf-Sinne-Folge von Joannes Barrà aus den 1620er Jahren, verwendet wurde,¹⁶⁸ handelt es sich hier und auch bei den meisten späteren Arbeiten allerdings um porträtartige Darstellungen von Frauen in Dreiviertelansicht, die zumeist in Innenräumen, wahlweise vor einer

Bosses, einem Zeitgenossen Hollars und ebenfalls Stecher von modegrafischen Arbeiten, in Beziehung gesetzt werden, Hahn-Woernle 1996, S. 196-199. Ein besonderes Merkmal von Stoskopffs Werk ist die malerische Einbindung grafischer Blätter, deren Thematik die Interpretation des Bildganzen unterstützen sollte. Neben Grafiken Michel Dorignys und Rembrandts nutzte Stoskopff häufig Arbeiten Jaques Callots als Vorlagen, Böhmer 1996, S. 94.

¹⁶⁶ Die Gattung der allegorischen Figurendarstellungen in Jahreszeitenzyklen sowie Monatsbildern, in Darstellungen der Fünf Sinne und der Sieben Todsünden, kam in der Druckgrafik bereits Ende des 16. Jahrhunderts in den Niederlanden auf. Sie war in ganz Europa im 17. Jahrhundert sehr gefragt. In einer vorläufigen Zusammenstellung listet Anthony Griffiths nicht weniger als 83 Serien dieser Art auf, die im 17. Jahrhundert in London oder im Ausland gefertigt wurden, und die fast alle dem Standardtypus der halbfigurigen Frauendarstellung mit begleitenden zumeist derb-obszönen englischen Versen unterhalb des Bildes entsprechen. Über die Hälfte dieser Arbeiten sind nicht erhalten geblieben, da sie wohl eher zum Vergnügen genutzt und weniger als sammlungswürdige Objekte gesehen wurden, Griffiths 1998, S. 105, 307-313. Zwei Serien von Jahreszeiten- und Monatsdarstellungen im British Museum aus dem 18. Jahrhundert lassen jedoch vermuten, dass ihre Beliebtheit in England durchaus längerfristig war, *Costume Prints* 1989-92.

¹⁶⁷ Siehe Griffiths 1998, S. 113, 115 für Abb. der Blätter *Frühling*, *Sommer* und *Herbst*.

¹⁶⁸ Nevinson 1950, S. 138; Griffiths 1998, S. 105.

Fensteröffnung oder einer Wand platziert sind.¹⁶⁹ Hollar wählt hingegen die für das Modebild typische Vollfigur. Die besondere Bedeutung, die Hollar der Modendarstellung folglich zuschreibt, zeigt sich zudem in zwei weiteren Aspekten: Zum einen tauchen in einigen der Verse direkte Anspielungen auf die gezeigten Kleidungsstücke oder Accessoires auf,¹⁷⁰ zum anderen wird teilweise eine Darstellungsform gewählt, die dem tatsächlichen Umgang mit den Kleidungsstücken Tribut zollt. So haben sowohl die Figur, die als Personifikation des Sommers dargestellt ist als auch die des Winters ihre langen Überrocke gebauscht hochgenommen, um sie beim Laufen vor Verschmutzung zu schützen.

Im Gegensatz zu den Hintergrundkulissen in Callots weiblichen Modebildern zeigt Hollar nicht ausschließlich Städteansichten. Nur die Personifikation des Winters wird von einer rein architektonisch geprägten Stadtszene hinterfangen, *Frühling*, *Sommer* und *Herbst* zeigen Landschaften, in denen Architektur zwar vorhanden, jedoch ins Gesamtbild eingebunden ist. Die Landschaften untereinander unterscheiden sich ebenfalls und konnten zudem topografisch zugeordnet werden. Hinter der Figur des Frühlings beispielsweise eröffnet sich die Fassade eines Schlosses samt Garten, wohingegen dem *Herbst* eine ländlich-gärtnerische Umgebung mit einer Efeu bewachsenen Mauer und einem aufgebrochenen Holzzaun beigegeben wurde.¹⁷¹ Die Umgebung und die Jahreszeit werden dabei mit der gezeigten Kleidung in Verbindung gesetzt. So trägt die Personifikation des Frühlings passend zum Schloss eine aus kostbarem Seidensatin gefertigte höfische Robe, die des Herbsts indes ein Tageskleid mit Schürze.

Wie im Jahreszeitenzyklus finden sich auch in Hollars reinen Modegrafikfolgen, die im Übrigen weitaus kleiner als die Jahreszeitenblätter sind, am unteren Bildrand schriftliche Zusätze.

¹⁶⁹ Eine Ausnahme bildet hier die Serie der Sieben Todsünden von John Goddard aus den 1630er Jahren, in der die Figuren eins zu eins aus Abraham Bosses *Le Jardin de la Noblesse Française* (1629) übernommen wurden, Griffiths 1998, S. 110.

¹⁷⁰ „...Her lovely neck and brest are bare, whilst her fann doth coole the Ayre“, Summer. „...In winter, furs and wild beasts hair, for a smoother skin at night...“, Winter, Pennington 1982, S. 98.

¹⁷¹ Bei dem Schloss handelt es sich wohl um *Tart Hall*, ein Gebäude, das zwischen 1636 und 1639 für Lady Arundel gebaut wurde an einem Platz in der Nähe des heutigen Buckingham Palace. Die Kulisse des Herbsts wurde als Blick in den Garten des Landsitzes des Grafen Arundel in Albury identifiziert. Hinter der Personifikation des Sommers ist der St. James Park und in der Ferne auf der rechten Seite Inigo Jones' Banqueting House zu sehen. Die Szene in *Winter* zeigt den Londoner Stadtbezirk Cornhill, erkennbar am Turm der Royal Exchange im rechten Bildteil, Griffiths 1998, S. 113.

Allerdings bestehen diese nicht aus längeren Versen, sondern sind kurze Beschreibungen der jeweils dargestellten Frauen. Orientiert sich der Jahreszeitenzyklus eng an den jüngeren Entwicklungen der Modegrafik, so sind *Theatrum Mulierum* und *Aula Veneris* in Anzahl und Verschiedenheit der gezeigten Frauentypen sowie unter kompositorisch-formalen Aspekten vielmehr in der Tradition eines Trachtenbuches zu sehen, wofür nicht zuletzt ihre Titelgebung spricht.

Schließlich bleibt festzuhalten, dass Hollar sich für die Posen seiner englischen Edeldamen eng am malerischen Vorbild seines Zeitgenossen Anthony van Dyck (1599-1641) und somit am höfischen Porträt orientiert. Dies zeigt sich sowohl in den Jahreszeitendarstellungen als auch in den modegrafischen Serien. Die Figuren werden ein ums andere Mal in Varianten derselben Körperhaltung und Gestik gezeigt, bei denen eine Hand mit gespreizten Fingern leicht in den Stoff des Rockes greift, die andere Hand des entweder ebenfalls lang ausgestreckten oder angewinkelten Armes eine Blüte, einen Fächer oder einen Muff hält. Diese besondere Nähe zu van Dyck, der tief greifende Veränderungen in der Entwicklung der englischen Malerei herbeiführte, wird nicht zuletzt deutlich in dem Blatt, in dem der Boden in zwei einfache Treppenstufen ausläuft (Abb. 16). Es ist eine offensichtliche Reminiszenz an das für van Dyck typisch gewordene Motiv des Stufen-Emporsteigens, das er zunächst im berühmten Familienporträt des vierten Grafen von Pembroke (Abb. 18) und später mehrfach in Einzelporträts einsetzte.¹⁷²

Wenngleich Hollars Arbeiten großen Zuspruch erfuhren – die *Ornatus*-Blätter wurden bis ins 19. Jahrhundert regelmäßig wieder aufgelegt¹⁷³ – sollte es dennoch weitere hundert Jahre dauern, bis sich in England erneut ein Künstler, nämlich der Franzose Hubert Gravelot im Jahre 1744, mit modischer Kleidung im Medium der Grafik auseinander setzte. Während die englische Grafikproduktion in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts damit beschäftigt war, ihre bisherigen Themenkomplexe auf die Bereiche Architektur, Naturwissenschaft, Ornamentik, Geschäfts- und Spielkarten sowie andere zu erweitern, wurde der Bedarf an modegrafischen Darstellungen durch aus Frankreich importierte Modegrafik gedeckt.¹⁷⁴ Die französische Kunstproduktion war unter

¹⁷² So beispielsweise in *Lady Mary Villiers with Charles Hamilton* (ca. 1637, Abb. in Millar 1982, S. 28), und *Lucy Percy, Countess of Carlisle* (1637, Abb. in Hearn (Hg.) 2009, S. 107).

¹⁷³ Pennington 1982, S. xxviii.

¹⁷⁴ Zur Entwicklungsgeschichte der Grafik siehe Griffiths 1998, S. 265-267.

Ludwig XIV. inzwischen auch auf diesem Gebiet über die Landesgrenzen hinweg tonangebend. Ungefähr vierzig Jahre nach den Erfolgen der ersten Generation kam es gegen Ende der 1660er Jahre zu einem neuen Impuls. Eine bisher beispiellose Anzahl an modegrafischen Arbeiten unterschiedlicher Künstler entstand,¹⁷⁵ die in der Forschung umgangssprachlich unter dem Titel *les modes* zusammengefasst werden.¹⁷⁶ Auf den ersten Blick zeichnen sich *les modes* durch eine einheitliche formale Erscheinung aus, zu der die schwarze mittelfeine Rahmung des Bildes, eine kurze Legende, die aus der Porträtmalerei der Zeit bekannte leicht statische Form der schmalen Figuren, generalisierte Gesichtszüge, ein sich wiederholendes Posen- und Detailrepertoire und natürlich die sorgfältige und detailreiche Wiedergabe der Kleidungsstücke gehören (Abb. 19, 20).

Doch sind nicht alle Blätter gleich gestaltet. Anhand der Bildunterschriften lassen sich die Darstellungen in drei Kategorien einordnen. Die erste Gruppe bilden die allegorischen Darstellungen, zu denen die Monats-, Jahres-, Fünf Sinne-, Elemente- und Musendarstellungen zählen. Eine zweite Kategorie stellen die sogenannten *portraits en mode* dar, in denen Namen von Mitgliedern der königlichen Familie und des Hofes zur Bezeichnung der Figurinen eingesetzt werden. Zur dritten Gruppe gehören schließlich die Blätter, in denen die Figuren nicht als eine bestimmte Person oder Personifikation erscheinen, sondern als *l'homme* oder *femme de qualité*, also als Mitglied der obersten Gesellschaft. Nicht selten kommt es jedoch vor, dass dieselben Blätter ein Mal mit dem Namen einer adeligen Person, ein anderes Mal mit der unbestimmten Bezeichnung *femme de qualité* auftauchen. Die drei

¹⁷⁵ Das Klima rund um den Versailler Hof wird diese Produktion begünstigt haben. So ließ Ludwig XIV. beispielsweise durch seinen Minister Colbert die Entwicklung des Luxusmarktes systematisch verfolgen, zu dem neben der Kunst auch die Mode zählte, die die Entwicklungen der europäischen Kleidungs-geschichte für die nächsten hundert Jahre bestimmen sollte, Mackrell 1997, S. 43.

¹⁷⁶ Während zunächst Jean Dieu de St. Jean (?-1694) und die Künstlerfamilie Bonnard (Henri Bonnard (1642-1711), Jean-Baptiste Bonnard (1654-1726), Nicolas Bonnard (um 1637-1718) und Robert Bonnard (1652-1729?) große Erfolge erzielten, begannen schließlich auch zahlreiche andere Kupferstecher aus der Rue Saint-Jacques sich dem Sujet der Modedarstellung zu widmen. Jean Dieu de St. Jean schuf wohl die ersten Modeblätter dieser Art, Gaudriault 1988, S. 35. Zu den bekanntesten Namen zählen Nicolas Arnoult (?-1722), Antoine Trouvain (um 1656-1708) und die Brüder Jollain (François l'Aîné Jollain (1641-1707), François-Gérard Jollain (1660?-nach 1735), Gérard I. Jollain (aktiv in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts) und Gérard II. Jollain (1638-nach 1721/22). Ausführlich zu *les modes* Gaudriault 1988, S. 35-84.

Kategorien greifen also trotz ihrer Unterschiede und auch über ihre generellen Übereinstimmungen hinaus sehr eng ineinander.

Raymond Gaudriault behandelt in seinem *Répertoire* nur die Arbeiten der letzten Gruppe als Modegrafik, und auch im Rahmen der vorliegenden Untersuchung sollte diese Eingrenzung zunächst übernommen werden.¹⁷⁷ Insbesondere nach der Durchsicht der Bestände deutscher Fachbibliotheken¹⁷⁸ zeigte sich jedoch, dass die isolierte Betrachtung dieser Gruppe für die vorliegende Arbeit zu keinem befriedigenden Ergebnis führen konnte. Vor allem die *portraits en mode* durften nicht kategorisch aus der Untersuchung ausgeschlossen werden, denn gerade in ihnen fanden sich kompositorische Vorbilder, die im Hinblick auf die Grafiken der *pocket memorandum books* und deren Verbindung zur Porträtmalerei nicht vernachlässigt werden konnten.

Unabhängig von ihrer Zugehörigkeit zur einen oder anderen Gruppe lassen sich zur Hintergrundgestaltung der *modes*-Grafiken folgende Grundzüge konstatieren. Über den Gesamtzeitraum der Erscheinung der Blätter gesehen, rücken die Hintergründe näher an die Bildfläche heran.¹⁷⁹ Als Szenerie werden hierbei Gärten mit Architektur gegenüber Städteansichten bevorzugt eingesetzt. Im Einzelnen handelt es sich bei den Gärten mit Architektur um die Darstellung eines bestimmten Gartenprospekts, der als architektonische Versatzstücke angeschnittene Häuserfassaden, Balustraden oder Terrassen enthält, die auf eine höfische Umgebung schließen lassen (Abb. 19). Anstelle von Ausblicken in die Ferne gibt es jedoch auch Darstellungen, in denen der Hintergrund näher an die Bildfläche herangeholt wird, wie beispielsweise im Blatt *Femme de qualité aux Thuilleries*, in dem die Dame auf einer Bank vor einer hohen, dichten Hecke Platz genommen hat.¹⁸⁰

Neben diesen Außenraumdarstellungen entstanden auch Innenraumbilder. Diese konnten sowohl bildfüllend gestaltet oder völlig neutral belassen sein als auch auf wenige, zumeist ein bis zwei Gegenstände, die den Figuren maßstabsgetreu beigegeben wurden, reduziert sein. Zu den wiederholt auftretenden Versatzstücken zählen

¹⁷⁷ Gaudriault 1988, S. 35.

¹⁷⁸ Von Parish-Kostümbibliothek, München; Lipperheidesche Kostümbibliothek, Berlin.

¹⁷⁹ Kleinteilige, weit entfernte Stadt- oder Landschaftskulissen treten nur noch bei wenigen Stechern auf, Gaudriault 1988, S. 42, 81.

¹⁸⁰ *Femme de qualité aux Thuilleries* (1687), Lipperheidesche Kostümbibliothek, Berlin, Lipp Fb 17mtl.

hier die Bank, das Sofa, der Kamin, der Kartentisch oder der elegante Stuhl und Toilettentisch wie beispielsweise in *Fille de Marchand estant à sa Toilette* (Abb. 20). Zeigen die Grafiken eine vollständig ausgeführte Innenraumszene, wird deutlich, dass diese Versatzstücke auf Räume wie das Schlaf-, Ankleide-, Schreib- oder generell das Damenzimmer hinweisen.¹⁸¹ Vermehrt fallen jedoch auch Darstellungen ins Auge, die einen stärker öffentlich konnotierten Raum zeigen, der durch seine Fensteröffnung und Vorhangdraperie mit den bekannten Konventionen der Porträtmalerei spielt.¹⁸²

Noch immer muten die Außenraumdarstellungen Bühnenhaft an, da die Fläche, auf der die Figuren im Vordergrund platziert sind, scharf vom Hintergrund getrennt ist. In den Innenraumdarstellungen ist dies aufgrund der Wahl des Bildausschnittes weniger der Fall. Trotz dieser Bühnenhaftigkeit ist eine Entwicklung im Vergleich zu den Modegrafiken Callots oder Hollars zu beobachten. Zum einen wird in den *modes* der Maßstab der Hintergrundgestaltung stärker auf die Figur bezogen. Zum anderen werden die Damen bei ihren alltäglichen Aktivitäten gezeigt, wie der Toilette, dem Sticken, dem Spaziergang im Park oder dem Spiel mit einem Haustier. Durch diese Art der Darstellung wird nun nicht mehr nur auf die standes- und geschlechterspezifischen Aufgaben der Figuren verwiesen, sondern tatsächlich deren aktive Ausführung dargestellt. Hierbei werden Gestik und Körperhaltung der Figur durch die sachbezogene Handlung bestimmt.

Speziell für die Grafiken, die Gaudriault als Modegrafiken ausgewiesen hat, bleibt schließlich noch festzuhalten, dass die Bezeichnungen in der Legende auf unterschiedliche Aspekte hinweisen. Entweder spielen sie auf die Besonderheit des getragenen Stoffes an (*Fille de qualité en deshabillé d'étoffe siamoise*), auf die Art der Kleidung, die einer bestimmten gesellschaftlichen Position angemessen ist (*Damoiselle en habit de chambre*) sowie auf die Tätigkeit, die die Person in dieser Kleidung ausführt (*Fille de qualité en deshabillé allant à l'église*) oder auf die Jahreszeit, für die die Kleidung gefertigt wurde (*Femme de qualité en habit d'hiver*).¹⁸³

¹⁸¹ Siehe beispielsweise *Dame de Qualité en deshabillé reposant sur en Lit*, Abb. in Gaudriault 1988, S. 78.

¹⁸² Siehe die entsprechenden Beispiele in der Lipperheideschen Kostümbibliothek, Berlin, Lipp Fb 19mtl.

¹⁸³ Gaudriault 1988, S. 41, 43, 48.

Allein für den Bereich der Modegrafiken konnte Gaudriault nicht weniger als 361 Blätter verzeichnen, was auf ihren enormen Erfolg schließen lässt.¹⁸⁴ Eine ähnlich große Nachfrage existierte auch in anderen Ländern. England bildete keine Ausnahme. Zeugnis hierüber legen die vielen, heute in verschiedenen britischen Sammlungen vorhandenen Blätter sowie Samuel Pepys' (1633-1703) Grafiksammlung ab.¹⁸⁵

Doch nicht nur *les modes* zeugen von der Beliebtheit französischer Modegrafik im England des 17. Jahrhunderts. Mit dem *Mercurie Galant* wurde in den Jahren 1672/73 erstmals der Versuch unternommen, einen Raum für die regelmäßige Berichterstattung über Mode innerhalb der verschiedenen behandelten Freizeithemen zu schaffen.¹⁸⁶ Im Gegensatz zu den vorangegangenen Zeitschriften wollte sich der *Mercurie* mit dieser Rubrik explizit auch an ein weibliches Publikum richten. Bisher waren Zeitschriften einem männlichen Rezipientenkreis vorbehalten und befassten sich hauptsächlich mit politischen Themen.¹⁸⁷ Bereits kurz nach ihrem Erscheinen tauchten die ersten Raubkopien der Zeitschrift in Paris und Amsterdam auf. Unter dem Titel *The Mercury Gallant* wurde auf dem englischen Markt sogar eine vollständige Übersetzung angeboten.¹⁸⁸ Wider die Intention fielen die Modeberichte der Zeitschrift jedoch meist dürftig aus, nur ungefähr zwei von hundert Seiten waren dem Thema Mode gewidmet.¹⁸⁹ Begleitende Modebilder erschienen erstmals im *Extraordinaire* im Januar 1678 und in der Folge im April und Oktober

¹⁸⁴ Gaudriault 1988, S. 8, 35.

¹⁸⁵ Für den Hinweis auf Pepys' Sammlung in diesem Zusammenhang danke ich Anthony Griffiths. Pepys begann bereits in den frühen 1660er Jahren, Drucke zu sammeln und fasste sie kurz vor seinem Tod zu Beginn des 18. Jahrhunderts zu einem Album zusammen. Seine Sammlung zeigt einen interessanten Querschnitt durch die zu dieser Zeit in England verfügbaren modegrafischen Arbeiten. Neben Werken Hollars oder Laroons kleidungsgeschichtlichen *Cries of London* finden sich viele französische Drucke. Unter ihnen sind alleine 46 Blätter mit *Modes de Paris* und aus dem *Autre Recueil des Modes de Paris* sowie weitere der *Habits comiques des Artisans de Paris* und *Les Cris de Paris* von Henri und Nicholas Bonnard, Aspital 1980, S. 31-34, 57-59, 225f.

¹⁸⁶ Siehe die einleitenden Worte des Zeitschriftengründers Donneau de Visés aus dem ersten Band des *Mercurie*, zitiert bei Kleinert 1980, S. 50, Fn. 7.

¹⁸⁷ Mackrell 1997, S. 46.

¹⁸⁸ Nevinson 1955; Nevinson 1967, S. 80.

¹⁸⁹ Kleinert 1980, S. 50-55.

desselben Jahres.¹⁹⁰ Jean Le Pautre (1618-1682), der bereits zwei modegrafische Serien gefertigt hatte, stach diese Arbeiten nach den Entwürfen von Bérin.¹⁹¹

Das Besondere dieser Grafiken zeigt sich in der Hintergrundgestaltung (Abb. 21). Anstelle der aus *les modes* gewohnten gegenständlichen Beigaben in Form von Gartenausblicken oder Möbelstücken wird hier der neutrale Hintergrund allein für die Wiedergabe von schriftlichen Informationen reserviert. Links oberhalb der Figur findet sich die generelle Kurzbeschreibung der Kleidungsart, rechts neben der Figur hingegen eine lange Liste mit Informationen, Spiegelstrichsätze bezeichnen und erklären jeden Teil der Kleidung. Der Text nimmt den Bildraum in einer bisher beispiellosen Weise für sich ein und wird somit gleichbedeutend mit der bildlichen Darstellung der Modefigur. Zusätzlich zu den beschrifteten Modebildern ist der ersten *Extraordinaire*-Ausgabe auch ein Stich beigegeben, der das Innere eines typischen Pariser Modistengeschäfts zeigt, dessen Inventar in der Legende detailliert beschrieben wird.¹⁹² Darüber hinaus konnten die Leser dem Heft die Adressen bestimmter Stoffhändler, Schneider und Friseure sowie Zitate des Hofschneiders La Vallée und der für die Frisuren des königlichen Balletts verantwortlichen Mlle de Canillac entnehmen.¹⁹³

Mit dem *Extraordinaire* wurde zum ersten Mal der Versuch unternommen, Mode auf professionelle Weise auf verschiedenen Ebenen zu vermarkten. Bereits ein Jahr nach dem Erscheinen der ersten Modegrafiken wurde ihre Veröffentlichung jedoch wieder eingestellt.¹⁹⁴ Artikel über Mode kamen zwar gelegentlich noch heraus, sie waren in Größe und Informationsgehalt allerdings nicht vergleichbar mit ihren Vorgängern.¹⁹⁵

¹⁹⁰ Gaudriault 1983, S. 24; Gaudriault 1988, S. 86-88. *Extraordinaire*-Ausgaben erschienen im Quartal, die Hauptausgaben der ab 1677 in *Nouveau Mercure Galant* umbenannten Zeitschrift hingegen monatlich.

¹⁹¹ Zu den beiden früheren Serien Le Pautres, von denen die zweite im Stil der *les modes* ist und zur *Mercure*-Serie siehe Gaudriault 1988, S. 85-87.

¹⁹² Abb. in Nevinson 1967, S. 81.

¹⁹³ Gaudriault 1983, S. 24.

¹⁹⁴ Erst Ende der 1720er Jahre sollten noch einmal Modegrafiken im *Mercure* erscheinen: im Januar und Februar 1726, im März 1729 und im Oktober 1730, Kleinert 1980, S. 55, Fn. 32.

¹⁹⁵ Nevinson 1967, S. 82.

Auch der Erfolg von *les modes* fand mit den letzten Jahren der Herrschaft Ludwigs XIV. ein Ende. Ein neues Zeitalter bahnte sich an. Die strenge höfische Etikette entwickelte sich hin zu einer neuen Informalität, die Gesellschaft wurde zunehmend einflussreicher und Paris zum kulturellen Zentrum. Mit dem Umzug des Hofes von Versailles in den Palais Royal verschob sich auch seine Vorreiterrolle in modischen Angelegenheiten. Neue Moden entstanden nun innerhalb der Pariser Stadt und ihrer Gesellschaft. Die Mode wurde dadurch zu einer stärker individuell ausgerichteten Angelegenheit, die sich nun zwischen den Schneidern und ihren Kunden mit Bedacht auf bestimmte gesellschaftliche und weniger, wie bisher, auf königliche Ansprüche abspielte.¹⁹⁶

Auf diese neue Zwanglosigkeit weisen bereits die noch in den letzten Jahren des *Grand Règne* gefertigten sieben kleinen *Figures de Mode* (1709/10) von Antoine Watteau (1684-1721) hin (Abb. 22, 23). Die von Watteau radierten Blätter, die in vielfacher Weise direkt nach ihrer Erscheinung und abermals nach dem Tod des Künstlers reproduziert wurden, zeigen drei Frauen und vier Männer.¹⁹⁷ Alle Figuren der Serie sind in Außenräumen dargestellt. Anstelle einer klar erkennbaren, höfischen Gegend finden sie sich jedoch eher in einer unberührt anmutenden Waldlandschaft ein, wo sie von Baum- und Buschwerk sowie atmosphärischen Erscheinungen wie Wolken beschützend umgeben sind. Verweise auf Zivilisation kommen hier nur in einzelnen, stark zurückgenommenen Elementen wie einem angeschnittenen Brunnen oder einem einfachen Sockel vor. Im Gegensatz zu den vorangegangenen Beispielen wird bei Watteau weniger die durch den Menschen veränderte als vielmehr die vermeintlich unberührte Natur gezeigt. Bezeichnenderweise enthält die Serie nur *eine* Stadtkulisse, in der die weibliche Figur zudem in der Rücken- und nicht wie in den anderen Blättern, in der Vorderansicht, gezeigt wird.

Nicole Parmantier bemerkte in Bezug auf die Posen der Figuren, dass sie den konventionellen Darstellungsmodellen der Modegrafik entsprechen und verglich Watteaus Grafiken mit ausgewählten Vorläufern.¹⁹⁸ Und in der Tat, die Verwandtschaft zwischen *les modes*-Stichen von der Hand

¹⁹⁶ Steele 1998, S. 24f.

¹⁹⁷ Zur genauen Auflistung der Serien siehe Gaudriault 1988, S. 103-105.

¹⁹⁸ Parmantier 1985, S. 228-235, hier auch Abb.

Arnoults oder Sébastien Le Clercs (1637-1714)¹⁹⁹ und denen Watteaus ist offensichtlich. Allerdings haben Watteaus Arbeiten eine neue Ausrichtung erhalten. Das Motiv der sitzenden Frau zum Beispiel, welches sich auch bei Le Clerc findet, wird von Watteau in einer Weise abgeändert, die dem Blatt eine größere Intimität und Ungezwungenheit verleiht. Anstatt auf einem Stuhl in einem Innenraum sitzt die Figur bei Watteau im Freien und stützt sich auf den Sockel einer Vase. Sie hält ihren Kopf leicht gesenkt und einen Fächer in Denkerpose, mehr mit sich selbst und ihrem Inneren beschäftigt als mit der Repräsentation nach außen.

Schließlich zeigt sich das Thema der Informalität sogar in der zeichnerischen Ausführung der *Figures*, denn im Gegensatz zu der klaren, deutlich konturierten Strichführung in *les modes*-Blättern sind Watteaus Linien offen und unpräzise. Struktur und Gewebe der Stoffe können auf diese Weise nicht detailliert wiedergegeben werden, stattdessen wird eine natürlich anmutende Stimmung vermittelt, in der Körper, Kleidung und Umgebung sich zu einer Einheit zusammenfügen.

Auch in England wurden Watteaus Modebilder bekannt. Im Jahre 1728 erschien *A Drawing Book of Figures*, das neben den *Figures de Mode* die *Figures Françaises* enthielt.²⁰⁰

Insgesamt befand sich die in Serien angelegte französische Modegrafik bis in die 1760er/1770er Jahre in einer rezessiven Phase. Eine der wenigen Folgen aus der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts war Antoine Hérisssets *Recueil des Différentes Modes du Temps* (Abb. 24), die im Jahre 1729 veröffentlicht wurde und in vielen Kopien durch andere Künstler im Umlauf war.²⁰¹ Im Gegensatz zu Watteaus Blättern liegt ihr ein sehr sachlicher Ansatz zugrunde, der durchaus im Geiste der wirtschaftlich ausgerichteten Darstellungen des *Mercure* gewertet werden kann. Bestehend aus elf Blättern und einem Titelblatt, zeigt das *Recueil* jeweils zwei Frauen- beziehungsweise zwei oder drei Männerfiguren vor einem

¹⁹⁹ Le Clerc schuf die *Figures à la mode dédiées à M. le Duc de Bourgogne*. Die erste Ausführung erschien im Jahre 1685 bei G. Audran in Paris und war, inklusive Widmung, fünfzehn Blätter stark. Diese zeigten ausschließlich Theater- und Ballettkostüme der Zeit, wurden jedoch um 1698 um fünf Modefiguredarstellungen erweitert, Gaudriault 1988, S. 89.

²⁰⁰ Gage 1979, S. 75.

²⁰¹ Weitere Arbeiten dieser Zeit stammen von François Octavien, der sich stark an Watteaus *Figures* orientierte, daneben sind eine Hand voll Grafiken aus dem *Mercure Galante* erhalten, der inzwischen in *Mercure de France* umbenannt worden war, Gaudriault 1988, S. 109-111, zu Hérisset ebd. S. 112-117.

neutralen Hintergrund. Neben der Front- wird zugleich die Rückenansicht der Figuren gegeben, so dass die Ausarbeitung ihrer Kleidung im Ganzen erfasst werden kann. Mit klarer Linie wird die maximale sachliche und informative Wiedergabe der Stoffe und des Schnittes der Kleidung angestrebt.²⁰² Unterhalb des Bildraumes verweist ein einzelnes Wort (z.B. *casaquins*) auf die jeweils dargestellte modische Besonderheit der vorgestellten Kleidung.²⁰³ Die innerhalb eines Blattes nebeneinander platzierten Figuren erscheinen identisch, nur das Muster ihrer Kleidung unterscheidet sie voneinander. Um der Vielfalt der möglichen Ausführungsvarianten gerecht zu werden, werden dieselben Kleidungsstücke in unterschiedlichen Stoffmodellen in einem Bild gezeigt.

Vierzehn Jahre nach Hérisssets *Recueil* entstanden schließlich Hubert Gravelots *Suites de Figures de Mode* (1744/45) in England. Gravelot war zu Beginn der 1730er Jahre im Zuge des französischen Künstlerstroms nach Großbritannien gekommen und sollte hier maßgeblich an der Verbreitung der Formensprache des französischen Rokoko beteiligt sein.²⁰⁴ Einen Namen machte sich Gravelot auf dem Gebiet der Buchillustration, dabei war er als Zeichner und Stecher an vielen unterschiedlichen Projekten beteiligt, kreierte beispielsweise Einladungskarten, Zeichnungen für Fächer und *trade cards*.²⁰⁵ Mitte der 1730er Jahre führte er eine eigene Zeichenschule in der St. James Street in Covent Garden und wurde später zudem als Lehrer an der St. Martin's Lane Academy aktiv.²⁰⁶ Gemeinsam mit Francis Hayman zeichnete er verantwortlich für die Illustrationen zur sechsten Auflage von Samuel

²⁰² Informationen über den genauen Zuschnitt des Stoffes kann man allerdings keiner Modegrafik entnehmen. Auch wenn es vereinzelt einige Schnittbücher gab, deren Anfänge im Spanien des 16. und 17. Jahrhundert liegen, war es generell im Schneiderhandwerk üblich, das Wissen um den Schnitt und die Herstellung mündlich vom Meister an den Auszubildenden zu überliefern. Mit *Le Tailleur Sincère* war 1671 das erste Schnittbuch in Frankreich erschienen. Ende des 18. Jahrhunderts erschien Garsaults *L'Art du Tailleur* innerhalb der *Description des Arts et Métiers* und auch in Diderots *Encyclopédie* folgte ein Eintrag zur Schneiderkunst, wenngleich dieser Garsaults Text sehr ähnelte, jedoch mit anderen Bildern illustriert wurde, Kat. London 1979, S. 26-27.

²⁰³ Siehe Stichwort *casquin* Anhang Glossar.

²⁰⁴ Gage 1979, S. 75-77; Waterhouse 1994, S. 165.

²⁰⁵ Hammelmann, Boarse 1975, S. 38-46. Malerische Werke wie *Le Lecteur* (ca. 1745) entstanden anscheinend nur vereinzelt. Im Übrigen weisen die beiden hier gezeigten Figuren große Ähnlichkeit mit jenen aus den *Suites* auf. Abb. in Rosenthal 1999, S. 128.

²⁰⁶ Bignamini 1988, S. 294, 328.

Richardsons (1689-1761) wegweisendem Roman *Pamela* (1742) sowie kurze Zeit später für Thomas Hammers prestigeträchtige sechsbändige Shakespeare-Ausgabe (1744).²⁰⁷ Der junge Thomas Gainsborough trat bei Gravelot in die Lehre.²⁰⁸

Gravelot schuf die erfolgreiche Serie von Modefiguren kurz vor seiner Rückkehr nach Frankreich (Abb. 25, 26).²⁰⁹ Sie ist in drei Sätzen erhalten, an denen unter anderem Charles Grignion mitarbeitete, der – wie in Kapitel II.2. erläutert – später Modegrafiken für *pocket memorandum books* stach.²¹⁰ Die dritte Suite ist nicht datiert, wobei jedoch anzunehmen ist, dass sie ungefähr zur selben Zeit wie die beiden anderen, in den Jahren 1744/45, entstand. Anstelle reiner Wiederauflagen handelt es sich sowohl bei der zweiten als auch bei der dritten Serie um Arbeiten, die sich kompositorisch von der ersten unterscheiden. In der ersten Serie zeigt Gravelot jeweils sechs Männer und sechs Frauen stehend, wohingegen in den Blättern der zweiten Serie die drei weiblichen und drei männlichen Figuren ausschließlich sitzend dargestellt sind. Die letzte Serie zeigt sowohl stehende als auch sitzende Figuren und fällt vor allem durch eine stilistische Modifikation in Bezug auf die Wiedergabe der Dargestellten und des Hintergrundes auf.

Gravelots Grafiken, ausgenommen die dritte Serie, zeichnen sich durch eine elegant-informelle Stimmung aus, die jener der Watteau'schen Modebilder recht nahe steht. Dort wo die Figuren im Außenraum gezeigt werden, finden sie sich, wie schon mehrfach zu beobachten war, in einer höfisch anmutenden Gartenumgebung ein, die durch an den Bildrand gesetzte Architekturfragmente, einen Springbrunnen oder Baum- und Buschwerk angedeutet wird. Im Gegensatz zu Watteaus Figuren sind Gravelots jedoch sehr viel monumentaler auf der Bildfläche positioniert und auf die Ausführung der Kleider wurde größeres Augenmerk gelegt. Die Strichführung ist deutlich klarer. Die Besonderheiten des von den Figuren getragenen Kleidungsstyps der

²⁰⁷ Hammelmann, Boarse 1975, S. 51; Allen 1987, S. 16.

²⁰⁸ Waterhouse 1994, S. 246; Foister, Jones et al. 1997, S. 16.

²⁰⁹ Gravelot verlässt England auf der Höhe seines Erfolges plötzlich im Jahre 1745 anscheinend als Reaktion auf eine Verschwörungstheorie und verbringt den Rest seines Lebens nicht weniger erfolgreich in Paris, Hammelmann, Boarse 1975, S. 41.

²¹⁰ Die erste Serie wurde entweder von L. Truchy oder Charles Grignion nach Gravelot gestochen, die zweite von F. Major oder Charles Grignion nach Gravelot. Die letzte Serie stach Gravelot nach Vorlagen Bartholomew Dandridges. Zu den Serien siehe Gaudriault 1988, S. 118-122.

mantua, wie die großen Ärmelaufschläge, das durch den Stecker gezogene Fichu oder die rechteckig nach oben eingefaltete Schleppe sind gut zu erkennen.²¹¹ Dabei treten insbesondere die haptischen Qualitäten der Stoffe hervor, die unterschiedlichen Texturen des in recht steifen Falten aufgeworfenen Seidenrockes und der aus leichter Baumwolle gewobenen, fließend herunter fallenden Schürze meint man geradewegs zu spüren. Auffällig ist, dass es sich bei allen gezeigten Kleidungsstücken mit geringfügigen Änderungen um den gleichen Kleidungsstyp handelt, was in Verbindung mit der besonderen Eleganz der Figuren eine Absicht hinter den Darstellungen suggeriert, bei der die Kleidermodendarstellung nicht alleiniges Ziel zu sein scheint. Im Kontext der Darstellungen aus dem Tanz- und Benimmbuch *The Rudiments of Genteel Behavior* (1737) von François Nivelon (1692-1761) wird deutlich, wie Gravelots Grafiken als eine Art Variation auf Nivelons Arbeiten verstanden werden können, sie zwischen dem Modebild und der Benimmbuchdarstellung oszillieren. François Nivelon stieg unter John Rich (1692-1761) zu einem gefeierten Tänzer Londons auf. Kurz bevor er sich aus dem aktiven Tanzleben verabschiedete und eine Tanzschule auf dem Land in Stamford, Lincolnshire eröffnete, publizierte er *The Rudiments of Genteel Behavior*.²¹² Als Tanz- und Benimmbuch stand *The Rudiments of Genteel Behavior* in nächster Nähe zur *conduct literature*.²¹³ Im Zentrum von Nivelons Anliegen stand die Vermittlung „of attaining a graceful Attitude, an agreeable Motion, an easy Air, and a genteel Behaviour“.²¹⁴ Der Fokus lag also auf einer kultivierten und höflichen Körperhaltung, dem *deportment*, dem im Rahmen des Verhaltenideals der *politeness* eine wichtige Rolle zufiel, worauf in der Analyse der Modegrafiken aus *pocket memorandum books* in Kapitel III.2.2. ausführlich zurückzukommen sein wird. In enger Anlehnung an Pierre Rameaus *Le Maître à Danser* folgten auf eine kurze Einführung zwölf Kapitel, von denen sechs der Dame und sechs dem Herrn gewidmet sind.²¹⁵ In ihnen werden die richtige

²¹¹ Siehe Stichworte *mantua*, Stecker und Brusttuch Anhang Glossar.

²¹² Zu Nivelon und Rich siehe Thorp 2008. Für weitere Anhaltspunkte zu Nivelon siehe Junk 1977, S. 166.

²¹³ Mason 1971, S. 280.

²¹⁴ Nivelon 1737, unpaginiert.

²¹⁵ Vier Darstellungen aus dem ursprünglich 1725 erschienenen *Le Maître à Danser* und dem 1728 durch John Essex ins Englische übersetzten *The Dancing-Master* stimmen mit Nivelons Illustrationen überein (*The Womans Carriage in Walking, A Courtsey Forwards, A Passing Courtsey* und *A Woman holding her Petticoats to Dance*). Essex übernahm die französische, in ihrer Form

Ausführung des Hofknickses (*The Courtsie*), des Empfangens oder Gebens von Dingen (*To Give or Receive*), des Gehens (*Walking*) und des Tanzens (*Dancing, Giving a Hand in a Minuet, Giving both Hands in a Minuet*) beschrieben. Alle Texte wurden mit großen, ganzseitigen Illustrationen bebildert, die von Bartholomew Dandridge (ca. 1691- ca. 1755) gezeichnet und von Louis-Philippe Boitard (aktiv 1734-1760) gestochen wurden (Abb. 27, 28). Interessanterweise schuf ausgerechnet Dandridge die Zeichnungen für Gravelots dritte Serie der *Suites de Figures de Mode*.²¹⁶ Gravelots bewusste Bezugnahme auf Nivelon zeigt sich an zwei Aspekten. Wie bei Nivelon, tragen auch Gravelots Figuren innerhalb einer Serie die gleiche Kleidung. Darüber hinaus sind einige der Posen der Gravelot'schen Figuren fast identisch zu jenen Nivelons. So wurde Nivelons Figur *Walking* mit nur minimalen Änderungen – der Blick ist nach unten gerichtet, die Unterarme sind ein wenig enger übereinandergelegt und der Fächer bodenwärts gehalten – von Gravelot in der ersten Serie übernommen. In der Darstellung aus der dritten Serie der *Figures de Mode* ist Nivelons Figur *Giving a Hand in a Minuet* unzweifelhaft wiederzuerkennen.

Schließlich bleibt im Hinblick auf die Armhaltung in *Walking* festzuhalten, dass die ineinander gelegten Hände keine Erfindung des 18. Jahrhunderts sind. Bereits Callots Damen wurden in dieser Haltung gezeigt, die sich wiederum mindestens bis in die Malerei des späten 15. Jahrhunderts zurückverfolgen lässt (Abb. 14).²¹⁷

Neben den Typus der einfachen Bildfolgen von meistens nicht mehr als sechs bis zwölf Blättern, wie ihn auch Gravelot gewählt hatte, traten im

noch dem späten 17. Jahrhundert verhaftete Kleidung der Rameau'schen Figuren nicht, Nivelons Figuren sind wie Essex' quasi identisch in der schlichten *mantua* mit kuppelförmigem Reifrock gekleidet. Darüber hinaus rekuriert Nivelon auch inhaltlich auf Essex/Rameau. Vergleiche einzelner Kapitel aus *The Dancing-Master* und *Rudiments* offenbaren die Übereinstimmungen. Insgesamt gesehen hat Nivelon die Grundlagen aus *The Dancing-Master* extrahiert und, wie bereits der Titel seiner Publikation (*The Rudiments ...*) ankündigt, zu einem übersichtlichen Einmaleins zusammengestellt. Mit dieser kompakten, 40 Seiten umfassenden Publikation sollte sicherlich ein größerer Rezipientenkreis erreicht werden als mit dem ca. 250 Seiten starken Vorläufer.

²¹⁶ Diese enge Verbindung der Künstler untereinander war offensichtlich kein Zufall. Johnson 1986, S. 275, Fn. 9 gibt an, dass ursprünglich Gravelot den Auftrag für die Illustration von Nivelons Publikation angenommen hatte.

²¹⁷ Siehe beispielsweise die Frauenfiguren in Domenico Ghirlandaios *Geburt Johannes des Täufers* (1486-1490) im Chor von Santa Maria Novella, Florenz, Abb. in McCorquodale 1995, S. 105.

Laufe des 18. Jahrhunderts eine Reihe weiterer Formen. Modegrafik erschien erstmals in englischen Kalendertaschenbüchern für Frauen – den *pocket memorandum books* –, wurde in umfangreichen periodischen Bildfolgen publiziert und erhielt schließlich einen festen Platz in der Zeitschrift. Der Großteil dieser Entwicklungen konzentrierte sich auf das letzte Drittel des 18. Jahrhunderts, wobei Frankreich weiterhin seine wichtige Position beibehielt. Mit den Modegrafiken aus *pocket memorandum books* begann sich England jedoch erstmals zu behaupten.

Im Zuge der allgemeinen literarischen Neuerungen des 18. Jahrhunderts und der stetig wachsenden weiblichen Leserschaft hatte sich sowohl die speziell auf weibliche Leser ausgerichtete Zeitschriftenpresse als auch die Gattung der *pocket memorandum books* entwickelt.²¹⁸ Da die Analyse der Modegrafiken aus *pocket memorandum books* im Zentrum der vorliegenden Arbeit steht, seien sie an dieser Stelle nur kurz erwähnt. Hervorzuheben ist jedoch, dass ihre jährliche Erscheinungsweise eine Informationsquelle über Mode garantierte, wie es sie in dieser Regelmäßigkeit in Form einer nationalen, günstig zu erwerbenden Publikation bisher nicht gegeben hatte und die lange Zeit konkurrenzlos bleiben sollte.

In etwa zeitgleich mit den ersten *pocket memorandum books* erscheinende englische Frauenzeitschriften lieferten nur sporadisch Modebilder. Das *Lady's Magazine* von Oliver Goldsmith sowie das Heft von Robinson und Roberts enthielten die ersten Stiche.²¹⁹ Der Dezember-Ausgabe des Jahres 1759 war der wohl früheste in England in einer Zeitschrift erschienene modegrafische Stich *Habit of a Lady in 1759* beigelegt,²²⁰ der ersten Ausgabe des 1770er Magazins der Stich *A Lady in Full Dress in Aug.^t 1770* sowie fünf Jahre später zwei weitere, *Two Ladies in the Newest*

²¹⁸ Zu den allgemeinen literarischen Neuerungen des 18. Jahrhunderts zählen die Entwicklung des Romans und des Journalismus generell. Zur englischen Literaturgeschichte siehe Seeber (Hg.) 1999, insbesondere S. 108, 149-216; zur wachsenden weiblichen Leserschaft Pearson 2000, S. ix.

²¹⁹ Im Oktober 1738 kam die erste Ausgabe einer Reihe von Zeitschriften auf den Markt, die sich denselben übergeordneten Titel *The Lady's Magazine* teilten. Nachdem *The Lady's Magazine, or The Compleat Library* bereits nach kurzer Zeit wieder eingestellt wurde, erschienen in den folgenden Jahrzehnten drei weitere Hefte, jeweils jedoch unter der Ägide eines anderen Verlegers sowie mit variierenden Untertiteln: *The Ladies Magazine, or the Universal Entertainer*; *The Lady's Magazine, or Polite Companion*; *The Lady's Magazine, or Entertaining Companion*, Adburgham 1772, S. 121-124, 275f.; Kat. London 1979, S. 30.

²²⁰ Kat. London 1979, S. 30; Ginsburg 1980, S. 7.

Dress from drawings taken at Ranelagh und Fashionable Dresses in the Rooms at Weymouth (Abb. 29).²²¹

Die Gestaltung des *Weymouth*-Blattes unterscheidet sich deutlich von den anderen drei Arbeiten. Anstelle einer Figur vor einem neutralen Hintergrund ist hier eine detailreiche Szene in einem öffentlichen Innenraum dargestellt. Insgesamt fünf Figuren sind zu erkennen, die jeweils unterschiedliche Kleider tragen. Neben dem *full dress* der vorderen rechten Figur, der formellen Kleidung für gesellschaftliche Anlässe außerhalb des Hofes, sind Variationen des *undress*, der Alltagskleidung, zu sehen. Diese Darstellungsweise ist typisch für Grafiken, die den *pocket memorandum books* beilagen und zeugt von ihrer stilbildenden Funktion, auf die ausführlich in Kapitel V.1. zurückzukommen sein wird.

Das *Lady's Magazine* war als Journal konzipiert, das seinen Leserinnen ein breites Spektrum an Themen bot.²²² Einige dieser Textbeiträge wurden durch Illustrationen ergänzt, in denen die Figuren oftmals in aktueller Kleidung dargestellt waren.²²³ Diese durchaus modisch ausgerichteten Darstellungen mögen neben dem Bestehen der Modegrafiken aus *pocket memorandum books* dafür verantwortlich gewesen sein, dass nach letztlich vierzehnjähriger Pause erst wieder im Februar 1789 erneut eine Modegrafik im *Lady's Magazine* erschien und auch dieser Beitrag wiederum nur eine Ausnahme blieb.²²⁴ Die regelmäßige Veröffentlichung

²²¹ Abb. von *A Lady in Full Dress in Aug.^r 1770* und *Two Ladies in the Newest Dress from drawings taken at Ranelagh in Holland 1955*, S. 49. Ein weiterer in dieser Zeit entstandener Stich ist *A Lady with the Emblems of Spring in the Dress of April 1771*. Dieses Blatt gilt als die erste kolorierte Modebeilage des *Ladies Magazine*. Der Druck konnte bei der Durchsicht der Exemplare des *Lady's Magazine* von Robinson und Roberts in der Bayrischen Staatsbibliothek allerdings nicht gefunden werden. Die Literatur macht keine genauen Angaben zur Herkunft dieses Stiches und auch die leicht veränderte Schreibweise des Titels lässt annehmen, dass es sich hier nicht um eine Veröffentlichung aus Robinsons und Roberts' Zeitschrift handelt. Abb. in Langley Moore 1971, S. 34.

²²² In den Heften aus den 1770er Jahren fanden sich neben einem Fortsetzungsroman, dem größten zusammenhängenden Teil des Heftes, weitere kurze, oftmals in Briefform an den Herausgeber verfasste literarische Beiträge, Gedichte, *Foreign News*, *Home News* inklusive *American News*, Beförderungs-, Geburts-, Hochzeits-, Todes-, und Bankrottmitteilungen, Listen mit Neuerscheinungen von Büchern und Pamphleten, Rezepte samt Abbildung der korrekten Anrichtung der Speisen auf dem Tisch und schließlich auch ein Musikstück sowie eine Stickvorlage, *The Lady's Magazine, or Entertaining Companion*, Jgg. 1770-1780.

²²³ Häufig wurden beispielsweise Schauspielerinnen (*Mrs Siddons in the Character of Isabella*) oder Mitglieder der königlichen Familie (*Charlotte Augusta, Princess Royal of England*) porträtiert, *The Lady's Magazine, or Entertaining Companion*, Jg. 1786, S. 224, 680.

²²⁴ Bei dem Blatt handelte es sich zudem um die Übernahme einer Darstellung aus dem *Magasin des Modes*, in dem das Modebild bereits im August des vorigen Jahres veröffentlicht wurde,

modegrafischer Stiche setzte erst ab 1794 ein – zweifelsohne angeregt durch die im selben Jahr erstmals erschienene *Gallery of Fashion*.²²⁵

In der Zwischenzeit hatte man in England den Versuch unternommen, eine reine Modezeitschrift zu etablieren. Kurz nachdem in Frankreich im November 1785 das Journal *Le Cabinet des Modes* veröffentlicht wurde,²²⁶ kam mit *The Fashionable Magazine, or Lady's and Gentleman's Monthly Recorder of New Fashions* eine Zeitschrift heraus, die sich vollständig der Darstellung von Mode in Bild und Text widmete, zumindest eine gewisse Zeit lang periodisch erschien und bereits im Titel die Gewichtung auf Kleidungsmode erkennen ließ.²²⁷ Dieser Zeitschrift wurde zudem eine besondere Rolle zuteil, denn das französische *Magasin des Modes Nouvelles Françaises et Anglaises* übernahm einige ihrer Grafiken. Englische Moden wurden zwar seit geraumer Zeit in französischen Stichen gezeigt, die eigentlichen Modestiche stammten bisher jedoch immer aus Frankreich.²²⁸ Wenngleich der Herausgeber des *Fashionable Magazine* mit seiner Zeitschrift die Lücken, die das französische Vorbild für seine englischen Leser hinterließ, schließen wollte,²²⁹ so konnte er der

Langley-Moore 1971, S. 15, 42, 44. In diesem Zusammenhang wurde erwähnt, dass *The Lady's Magazine, or Entertaining Companion* bereits ab Mitte der 80er Jahre begonnen hatte, fremde Modeblätter zu reproduzieren, Mackrell 1997, S. 79, 99. Dies ist jedoch nicht ganz richtig: Zwar gab es tatsächlich bereits 1786 eine Übernahme, jedoch nicht im *The Lady's Magazine, or Entertaining Companion* sondern im *New Lady's Magazine*, einem Konkurrenzblatt, das sich neun Jahre lang erfolgreich neben dem „Original“ behaupten konnte, Adburgham 1972, S. 144f. Abb. der beiden Übernahmen in: Holland 1955, S. 49.

²²⁵ Adburgham 1972, S. 205.

²²⁶ Diese Zeitschrift, die 1786 in *Le Magasin des Modes Nouvelles Françaises et Anglaises* umbenannt wurde, sollte von 1790 bis 1793 unter ihrem endgültigem Namen *Le Journal de la Mode et du Goût* nicht nur den französischen Modepressemarkt dominieren, sondern stilbildend für die (Mode-) Zeitschrift auch außerhalb Frankreichs sein. In Weimar kam nur wenige Wochen nach dem *Cabinet* das berühmte *Journal des Luxus und der Moden* unter Friedrich Justin Bertuch heraus. In welchem Maße das *Cabinet* tatsächlich Vorreiter für das *Journal des Luxus* war, kann bisher nicht mit Sicherheit gesagt werden, da eine detaillierte Vergleichsstudie noch aussteht. Es ist jedoch davon auszugehen, dass es eine entscheidende Rolle spielte, Kleinert 2004. Selbiges ist für das *Fashionable Magazine* anzunehmen. Eine Auflistung aller Modegrafiken aus den französischen Zeitschriften bei Gaudriault 1988, S. 190-223.

²²⁷ Bereits 1777 war ein ähnlicher Versuch unternommen worden, scheiterte jedoch nach der ersten Ausgabe. Hierbei handelte es sich um *The Magazine a la Mode, or Fashionable Miscellany*. Nach Adburgham missglückte dieses Unterfangen nicht wegen des mangelnden Bedarfs an einer solchen Zeitschrift, sondern aufgrund der Inkompetenz und Ineffizienz der Verleger, Adburgham 1972, S. 155.

²²⁸ Ghering Van Ierlant 1983, S. 64-77.

²²⁹ Er warb mit der Ausführung des *Magazine* in englischer Sprache und mit einem weitaus günstigeren Preis als für das „Original“ verlangt wurde.

Absetzung nach kurzen sieben Monaten Laufzeit dennoch nicht entgegenwirken.²³⁰ Erst mit *The Magazine of Female Fashions of London and Paris*, das zwischen 1798 und 1806 erschien, sollte sich eine reine Modezeitschrift für einige Jahre auf dem englischen Markt halten.²³¹

Bevor das *Cabinet des Modes* die Entwicklungen prägte, waren in Frankreich einstweilen mehrere modegrafische Serien entstanden.²³² Die prächtigste und umfangreichste von ihnen, *La Galerie des Modes et Costumes Français*, erschien ab 1778 in Paris (Abb. 31, 32). Die Verleger Jacques Esnauts und Michel Rapilly brachten in neun Jahren 445 Modestiche heraus. Zwei Jahre nach der Erstveröffentlichung des *Cabinet des Modes* sollte ihr ambitioniertes Projekt enden. Die Blätter der *Galerie* weisen ein Großformat von 44 x 28 cm auf, wobei die eigentliche Modedarstellung bis zu 25 x 20 cm misst. In Heften zu jeweils sechs Bildern zusammengefasst, wurden sie sowohl in schwarz-weiß als auch koloriert zum Verkauf angeboten.²³³

Bekannte Zeichner und Stecher wie Claude-Louis Desrais (1746-1816), Pierre-Thomas Le Clerc (um 1740- ?), Louis-Joseph Watteau (1731-1798) und Augustin St. Aubin (1736-1816) fertigten die Bilder, deren Figuren sowohl Innen- als auch Außenräume bevölkern. Dabei sind die Blätter nur noch selten mit einem bildfüllenden halbnahen Hintergrund, wie in dem Blatt *Petite Maîtresse en Robe Lilas*, versehen.²³⁴ Bis auf das untere Bilddrittel ist der Hintergrund grundsätzlich neutral belassen. Auf ferne Stadt- oder Landschaftskulissen wurde gänzlich verzichtet. Die kompositorische Tradition der *les modes*-Grafiken ist in den Darstellungen der *Galerie* zu erkennen, doch wird sie in einer stark abstrahierten Form wiedergegeben. In der *Galerie* werden die Beigaben, die auf die Situation verweisen, in der sich die Modefigur befindet, auf ein Minimum reduziert. In den Blättern, die eine Außenraumsituation andeuten, werden oftmals nur vereinzelte Laubbüschel oder Steine, ein karger Gras- oder Lehmuntergrund eingesetzt. Die Innenräume sind meist nur durch eine Holz- oder Steinbodentäfelung oder einen Teppich als solche

²³⁰ Das *Fashionable Magazine* wurde von Juni bis Dezember 1786 verlegt, Ghering Van Ierlant 1983, S. 64.

²³¹ Adburgham 1972, S. 207f.; Kat. London 1979, S. 38, 40.

²³² Zu diesen Serien, die ab den 1760er Jahren in Frankreich im Umlauf waren, siehe Gaudriault 1988, S. 123-145.

²³³ Genaue Angaben zu Aufteilung und Inhalt der Hefte und weitere technische Daten bei Gaudriault 1988, S. 146-170.

²³⁴ Abb. in Blum 1982, Abb. 7.

kenntlich gemacht. In einigen der Außen- und Innendarstellungen befinden sich allerdings einzelne Versatzstücke wie ein Stuhl, ein Sofa, ein Tisch, ein Klavier oder, im Freien, eine angedeutete Mauer, ein Sockel, die Füße einer einfachen Parkbank aus Holz.

Auch bestimmte Bildmotive sind aus früheren Modegrafiken bekannt, wie die Dame, die mit ihrem Hund spazieren geht,²³⁵ oder diejenige, die von einem ihre Schleppe tragenden jungen Diener begleitet wird,²³⁶ um nur zwei Beispiele zu nennen. Es sind zudem noch ältere Formen zu erkennen, wie die Darstellung der Frau an zwei Treppenstufen mit Geländer (Abb. 32), die schon bei Hollar beobachtet werden konnte (Abb. 16). Bei Hollar verwiesen die Stufen durch ihre Reminiszenz an zeitgenössische Adelsporträts auf die Verbindung der Figur mit der Adelsschicht. Von diesem ursprünglichen Inhalt ist die Darstellung in der *Gallerie* entfernt. Wenngleich sich die Stufen formal über die Zeit hinweg als funktionales Bildelement erhalten haben, werden sie nun mit einer neuen Bedeutung belegt: Die Treppe fungiert bei der Dame der *Gallerie* vornehmlich als Mittel, durch das der Aspekt der Bewegung in den Vordergrund rückt, wodurch der funktionale Aspekt der Reiterkleidung herausgestellt wird.

Doch zeigt die *Gallerie* nicht nur etablierte Bildmotive. Neu sind beispielsweise die Dame, die sich das Strumpfband schnürt (Abb. 31), Gitarre spielt, ihr Baby stillt, vom Coiffeur frisiert wird oder die *couturière*, die mit ihrer Gehilfin neue *paniers* ausliefert.²³⁷ Diese Themen wirken wie die logische Erweiterung derer, die aus früheren modegrafischen Arbeiten bekannt sind. So trat in *les modes* beispielsweise bereits das Bildmotiv „Toilette“ auf, in Form der Figur, die sich die Haare kämmt (Abb. 20). In der *Gallerie* hingegen kümmert sich die Dame nicht mehr selbst um ihre Frisur, sondern sie nimmt die Dienste eines Coiffeurs in

²³⁵ *Jolie Femme en deshabillé galant, coëffé d'un Chapeau à l'Angloise, tenant un parasol à canne, et se promenant avec son chien* (1778), Abb. in Blum 1982, Abb. 10. Vergleiche dazu *Dame se promenant à la Campagne* (letztes Drittel 17. Jh.), Lipperheidesche Kostümbibliothek, Berlin, Lipp Fb 15 mtl.

²³⁶ *Dame de qualité à qui un jeune nègre porte la queue ...* (1778), Abb. in Blum 1982, Abb. 21. Vergleiche dazu *Femme de qualité en habit d'été* (1687), Lipperheidesche Kostümbibliothek, Berlin, Lipp Fb 17 mtl.

²³⁷ *Femme en Caraco plissé de taffetas ...* (Gitarre spielende Dame, 1778), Abb. in Blum 1982, Abb. 16; *Levite à Collet Peint* (Stillende, 1778), Abb. in Holland 1955, Abb. 9; *Jeune Dame se faisant coëffer à neuf ...* (1778), Abb. in Blum 1982, Abb. 12; *Couturière élégante allant livrer son ouvrage* (1778), Abb. in Blum 1982, Abb. 9.

Anspruch. Darstellungen wie die *couturière* mit ihrer Gehilfin oder der Besuch des Korsettmachers nehmen zudem einen direkteren Bezug auf das Thema Mode und suggerieren eine Aufwertung dieses Bereichs.²³⁸ Darüber hinaus scheinen Motive wie die Darstellungen der Modefiguren mit Kindern und insbesondere die stillende Modefigur auf Veränderungen des öffentlichen Frauenbildes zu weisen.²³⁹ Hier tritt ein Aspekt des weiblichen Lebens in den Mittelpunkt, der zwar seit jeher zum Aufgabenbereich der Frau gehört, nun jedoch erstmals eine Bildwürdigkeit erlangt.

Sowohl bei Hollar als auch in *les modes* wurde auf die Nähe der Modegrafiken zur Porträtmalerei aufmerksam gemacht. In der *Gallerie* lässt sich ebenfalls eine direkte Bezugnahme nachweisen. Doch stammt das Vorbild hier nicht aus der klassischen Porträtmalerei, sondern es wurde der Genremalerei entlehnt, ein Aspekt, der für die Modegrafiken aus *pocket memorandum books* ebenfalls von Interesse sein wird. Die Übereinstimmung des Motivs der Dame, die sich das Strumpfband schnürt mit François Bouchers (1703-1770) Darstellung desselben Titels beziehungsweise *La Toilette* von 1742 ist frappierend (Abb. 33).

Wie in *les modes*, befindet sich unterhalb der gerahmten Modefiguren der *Gallerie* ebenfalls eine Legende. Anstelle der knappen, eher allgemein gehaltenen Bezeichnungen sind nun jedoch detailliertere und vielfältigere Ausführungen getreten. Es wird, gewöhnlich in zwei bis drei Zeilen, manchmal jedoch auch ausführlicher, dezidiert auf die Art des Kleides, die Besonderheit des Aufputzes, die Frisur, die Art des Stoffes, manchmal auch auf den Urheber des Designs und auf den Ort, an dem die gezeigte Mode getragen wird, hingewiesen.

Schließlich fällt in den Darstellungen der *Gallerie* auf, dass die Zweifiguredarstellungen auch tatsächlich zwei unterschiedliche Personen wiedergeben und nicht, wie bei Hérisset zu beobachten war (Abb. 24), ein und dieselbe Modefigur in verschiedenen Ansichten gezeigt wird.

Der Nachweis, dass die Blätter der *Gallerie* ihren Weg nach England gefunden haben, ist schwieriger zu führen als bei *les modes*. Eine originale Ausgabe der Serie ist weder in kompletter Form noch in Teilen in

²³⁸ *Tailleur costumier essayant un cor à la mode* (1778), Abb. in Blum 1982, Abb. 15.

²³⁹ Siehe beispielsweise auch *La jolie Maman au Jardin du Roi ...* (1787), Abb. in Blum 1982, Abb. 63.

Großbritannien vorhanden, wobei darauf hingewiesen werden muss, dass die *Gallerie* ein generell sehr selten vertretenes Werk in den Sammlungen ist.²⁴⁰ Frankreichs Stellung im Bereich der Mode war zu diesem Zeitpunkt noch immer stark, auch wenn ab den 1760er und 1770er Jahren der vom englischen Landadel und Großbürgertum ausgehende Kleidungsstil für ganz Europa zunehmend bedeutsam wurde. Modegrafische Serien erschienen jedoch nirgendwo in vergleichbarer Weise wie in Frankreich, so dass im Fall der *Gallerie* ebenfalls von einem gewissen Austausch ausgegangen werden muss.²⁴¹ Indes hatte sich jedoch auch der einheimische Markt entwickelt: Zur Zeit der ersten Veröffentlichungen aus der *Gallerie* wurden *pocket memorandum books* – und somit die Modegrafiken – bereits seit achtzehn Jahren erfolgreich produziert.

Weitere sechzehn Jahre später entstand 1794 unter der Federführung des Exildeutschen Nikolaus Wilhelm von Heideloff (1761-1837) schließlich die *Gallery of Fashion* (Abb. 30). Heideloff, der in Stuttgart geboren und dort auch als Stecher ausgebildet wurde, war in den 1780er Jahren nach Paris gezogen. Während der Unruhen der Revolution führte sein Weg von Paris nach London, wo er zunächst eine Anstellung im Geschäft des bekannten Buch- und Grafikhändlers Rudolf Ackermann (1764-1834) fand, bis er sich mit der *Gallery of Fashion* selbstständig machte.²⁴²

Neun Jahre lang erschienen im Schnitt zwei Aquatinta-Stiche im Quartoformat pro Monat, die mit ihren Gold-, Silber- und anderen metallischen Farben eine besonders exquisite Kolorierung aufwiesen.²⁴³

²⁴⁰ Überliefert sind zumeist Blätter nach den Kopien der Platten, die Emile Lévy zwischen 1911 und 1914 hatte anfertigen lassen, Holland 1955, S. 41; Blum 1982, S. v; Gaudriault 1988, S. 146. Holland nimmt an, dass die Seltenheit auf die Verwendung der Drucke zurückzuführen ist. Anstatt in Mappen zusammengebunden, hätten sie gerahmt als Bilder an den Wänden gehangen.

²⁴¹ Waren keine Originale greifbar, fanden sicherlich Raub- oder Nachdrucke den Weg in die Hände der modeinteressierten englischen Dame. Die Herstellung von Raubdrucken war eine weit verbreitete Praxis, wovon unter anderem der *Hogarth's Act* (1734) zeugt, das erste Urheberrechtsgesetz der Welt, mit dem sich Hogarth gegen illegale Versionen seiner Stiche zur Wehr setzte. Hierzu siehe Paulson 1965, Bd.1, S. 8f.

²⁴² Wie bereits Holland hervorgehoben hat, ist die Verbindung Heideloffs mit Ackermann vor allem für die publizierenden Tätigkeiten Ackermanns im Bereich des Modejournalismus zu Beginn des 19. Jahrhunderts von Bedeutung gewesen, Holland 1955, S. 46. Zu Heideloffs Biografie siehe auch Sitwell 1949, S. 2.

²⁴³ Dies machte die *Gallery* zu einem höchst exklusiven Produkt. Anfangs kostete das Jahresabonnement drei Guineas, der Einzelpreis der Hefte lag damit bei ca. sieben Schillingen. Im Vergleich dazu kostete das *Cabinet* zwei Schillinge pro Nummer und das *Fashionable Magazine*

Wenngleich Heideloff in Paris als Miniaturist gearbeitet hatte, ist anzunehmen, dass er die Entwicklungen in der französischen Modegrafik und -presse genau beobachtete und bestens mit ihnen vertraut war.²⁴⁴ So konzipierte er in der Tradition des französischen Vorbilds die *Gallery* im Geiste der fünfzehn Jahre zuvor so erfolgreichen *Gallerie des Modes* als periodisch erscheinende luxuriöse Bildfolge und veröffentlichte sie sogar unter fast identischem Titel.²⁴⁵

Auch Heideloffs Blätter zeigen sowohl Innen- als auch Außenraumansichten. Viele, nicht nur aus der *Gallerie* bekannte, modegrafisch bereits erfolgreich eingesetzte kompositorische Konzepte wurden dabei übernommen: Die Bildausschnitte sind häufig so gewählt, dass das direkte Umfeld der Figuren sichtbar ist. Es gibt Darstellungen mit gänzlich neutralem, auf die Bodengestaltung reduzierten Hintergrund, Blätter, in denen die Hintergrundgestaltung auf das untere Drittel begrenzt ist und schließlich recht ausführlich wiedergegebene szenische Kulissen, die einen großen Teil der Bildfläche für sich einnehmen.

Die Damen in der *Gallery* gehen vielfältigen Tätigkeiten nach. Dabei sind es immer mindestens zwei, oftmals auch drei Figuren, die diese Aktivitäten gemeinsam ausführen (Abb. 142, 143). Häufig sind es gleichaltrige Frauen, die einander begleiten. Hin und wieder wird ihre Gruppe durch ein Kleinkind ergänzt. Mit Blickkontakten, gehaltenen Händen oder dem untergehakten sowie um die Schulter gelegten Arm werden dabei Beziehungen zwischen den Figuren hergestellt beziehungsweise Beziehungen verdeutlicht.

Bei der *Gallerie* stand die Einzelfigur im Mittelpunkt der Darstellung. Eine weitere Figur war, wie beispielsweise die Gehilfin der *couturière*, nur Beiwerk zur Hauptfigur. Auch Heideloff fertigt Darstellungen mit Einzelfiguren an, sie treten jedoch seltener auf.²⁴⁶ Zudem ist in ihnen

ein Viertel davon. Im zweiten Jahr erhöhte sich der jährliche Subskriptionspreis auf vier Guineas, Ackermann 2005, S. 61.

²⁴⁴ Auch von London aus wird er sich weiterhin regelmäßig informiert haben, so dass es wohl kein Zufall war, dass die *Gallery* ausgerechnet in dem Zeitraum erschien, in dem in Frankreich aufgrund der schwierigen politischen Lage keine Modezeitschriften herausgegeben wurden. Zwischen 1793 und 1797 konnte kein französisches Modejournal nachgewiesen werden. Es wird angenommen, dass die Wirren der französischen Revolution und im Besonderen die Aufhebung der Pressefreiheit hierfür ausschlaggebend waren, Ackermann 2005, S. 49.

²⁴⁵ Nevinson 1967, S. 87 weist ebenfalls auf diesen Vergleich hin.

²⁴⁶ Erst in den späteren Jahrgängen, nach 1800, treten Einzelfiguren häufiger auf, Kat. London 1979, S. 35.

häufig zu beobachten, dass sie entweder höfisch-zeremoniell gekleidet sind, oder dass die Figur vor einer besonders ausführlich gestalteten Architekturfassade gezeigt wird. Mehrfach handelt es sich bei den Fassaden im Hintergrund um die Wiedergabe der Ansicht eines real existierenden Schlosses, wie beispielsweise Blenheim Palace samt See und Brücke des zugehörigen Landschaftsgartens.²⁴⁷

Zu den Beschäftigungen, denen die Damen in der *Gallery* nachgehen, zählen plauschend auf einer Mauer zu sitzen, lesend auf einer Parkbank im Wald, im Phaeton auszufahren, gemeinsam über Felder spazieren gehen, das Pflücken von Rosen im Garten, reiten und die stürmische See zu betrachten. Im Haus trinken die Damen gemeinsam Tee, spielen die Harfe, lesen einander Briefe vor oder sie teilen sich eine Loge im Theater. Anders als in *les modes* oder der *Gallerie* treten in den Darstellungen der *Gallery* keine Motive auf, die einen direkten Bezug auf Mode und Kleidung nehmen, wie beispielsweise die persönliche Toilette oder der Besuch des Coiffeurs. Stattdessen werden jedoch sehr viele Szenen eingesetzt, die in keiner der vorgestellten modegrafischen Arbeiten zuvor auftauchten. Hierbei fallen insbesondere die Fahrt mit dem Phaeton, der Aufenthalt an der See und der Besuch im Theater ins Auge.²⁴⁸

Erstmalig werden in den Grafiken der *Gallery* auch atmosphärische Eigenschaften des Wetters wiedergegeben. In einigen der Blättern wehen Kleider und Kopfputz, ein Schal oder eine lose Schleife kräftig im Wind.²⁴⁹ Hierdurch wird der Aspekt des Natürlichen, des sich in der Natur Aufhaltens hervorgehoben. Zudem wirken die Modefiguren in den ausführlicher gestalteten Darstellungen stärker in die Gesamtszenerie eingebunden als dies bei den vorangegangenen Beispielen der Fall war.

Wenngleich die *Gallery of Fashion* in ihrer strukturellen Anlage der französischen Publikation *Gallerie des Modes* sehr nahe stand, weisen die Auswahl der dargestellten Szenen und der Umgang mit den Figuren vielmehr in Richtung der englischen Modegrafik und zwar in Richtung der Modegrafiken aus *pocket memorandum books*. Wie schon zuvor bei

²⁴⁷ *Morning Dresses* Fig. 25 (1794), Lipperheidesche Kostümbibliothek, Berlin, Lipp Zb 10 r.

²⁴⁸ *Morning Dresses* Fig. 21 & 22 (1795, Phaeton), *Morning Dresses* Fig. 71 (1795, See), *Opera Dresses* Fig. 101-103 (1795), alle Lipperheidesche Kostümbibliothek, Berlin, Lipp Zb 10 r.

²⁴⁹ Siehe beispielsweise *Morning Dresses* Fig. 63 & 64 (1795), Lipperheidesche Kostümbibliothek, Berlin, Lipp Zb 10 r.

Fashionable Dresses in the Rooms at Weymouth aus dem *Lady's Magazine* wird die Wirksamkeit der Modegrafiken aus *pocket memorandum books* auch an der *Gallery* deutlich, weshalb sie in Kapitel V.1. ebenfalls noch einmal heranzuziehen sein wird.

Schließlich bleibt festzuhalten, dass anstelle einer kurzen Legende unterhalb des Bildes ausführliche Beschriftungen auf der jeweils gegenüberliegenden Seite zu finden sind, die die vorgestellte Kleidung sehr detailliert in ihren Einzelheiten erläutern.

Im Jahre 1803 wurde Heideloffs *Gallery* eingestellt. Neben einem gewissen Qualitätsverlust mögen vor allem die Kostspieligkeit und Konzeption der Serie ihre Absetzung verursacht haben.²⁵⁰ Als luxuriöse, ausschließlich der Kleidermode gewidmete Bildfolge entsprach die *Gallery* immer weniger dem Geschmack der Zeit. Zunehmend wurden Zeitschriften bevorzugt, die neben der reinen Modenvorstellung in Text und Bild eine breitere Auswahl an Themen boten, die auf das gesellschaftliche Leben in seiner Gesamtheit hin ausgerichtet waren. Mit Publikationen wie *The Lady's Monthly Museum*, *La Belle Assemblée* und *Repository of Arts, Literature, Commerce, Manufactures, Fashions and Politics* begann sich dieses Format nach 1800 auch in England auszubreiten und wurde dabei zum neuen Hauptveröffentlichungsmedium von Modegrafik.²⁵¹

Abschließend lässt sich zur Entwicklung und den Ausformungen von Modegrafik in England Folgendes resümieren. Im Gegensatz zu anderen europäischen Ländern setzten die ersten modegrafischen Entwicklungen, an deren Anfang Wenceslaus Hollars Einzelblattfolgen stehen, spät ein. Ähnlich wie in der Malerei spielten bei ihrer Weiterentwicklung vor allem übergesiedelte, ausländische Künstler eine tragende Rolle. Von Beginn an hielt England, trotz zeitweiliger politischer Feindseligkeiten, eine recht konstante und enge kulturelle Verbindung zu seinen französischen Nachbarn, die sich auch auf den Bereich der Modegrafik auswirkte. Frankreich fungierte immer wieder als Lieferant von Modegrafik oder für Künstler, die ihre modegrafische Erfahrung mitbrachten und vor Ort

²⁵⁰ Gegen Ende der *Gallery* erschienen zunehmend Blätter mit Einzelfiguren in häufig wiederkehrenden Entwürfen.

²⁵¹ Mehr zu diesen Zeitschriften bei Adburgham 1972, S. 210-234; Kat. London 1979, S. 38-44; Holland 1955, S. 52-63; Mackrell 1997, S. 110-114. Zur Entwicklung europäischer Modejournale siehe Ackermann 2005.

umsetzten. Gegen Ende des betrachteten Zeitraumes breiteten sich englische Moden in Europa aus, was zur Folge hatte, dass zwischenzeitlich auch im Bereich der Modegrafiken englische Vorbilder in Frankreich übernommen wurden. Im 18. Jahrhundert nahm das Interesse an einer eigenständigen Modegrafikproduktion in England langsam zu. Diesbezüglich konnte aufgezeigt werden, dass Modebilder mit Ausnahme derer der *pocket memorandum books* jedoch erst gegen Ende des Jahrhunderts regelmäßig erschienen. Vor diesem Hintergrund wird die Sonderstellung der Modegrafiken aus *pocket memorandum books* deutlich, da sie ab Mitte des Jahrhunderts eine verlässliche Informationsquelle in einer Zeit darstellten, in der in England Nachrichten über Mode in keinem anderen Medium regelmäßig publiziert wurden.

Gemäß den in Kapitel I.1. begründeten Parametern wurde das Augenmerk in der Vorstellung einzelner modegrafischer Arbeiten neben der Kleidung insbesondere auf die Hintergrundgestaltung, Gestik und Körperhaltung sowie Tätigkeit der Figuren gerichtet. Dabei zeichneten sich hinsichtlich der Hintergrundgestaltung unterschiedliche Versionen der modegrafischen Darstellung ab. Auf der einen Seite steht die einfache Modefigur, deren Hauptmerkmal der neutrale Hintergrund ist, auf der anderen die bildfüllend und szenisch inszenierte Modefigur. Darüber hinaus trat eine Mischform zutage, die beide Versionen der Hintergrundgestaltung miteinander verbindet. Hier wird die Figur mit Hilfe von Versatzstücken in eine szenische Umgebung eingebettet, die letztlich jedoch nicht vollständig ausgeführt, sondern von einer neutralen Fläche hinterfangen wird. Diese Form ist sowohl bei frühen als auch bei späten Modegrafiken zu beobachten, tritt also in der gesamten Modegrafikgeschichte immer wieder auf. Dabei betrifft sie sowohl Außen- als auch Innenraumdarstellungen. Hinsichtlich der Art der szenischen Verortung bleibt festzuhalten, dass sie zunächst in Form von weit entfernten Stadt- oder Landschaftskulissen stattfindet, um daraufhin von sich perspektivisch in die Ferne öffnenden oder nah an die Bildfläche herangeholten Außen- wie Innenraumansichten abgelöst und am Ende im Wechsel eingesetzt zu werden. Dabei bleibt in allen Darstellungen immer ein Teil der Bildfläche neutral belassen, der Hintergrund wird nie vollständig szenisch durchgestaltet.

Darstellungen mit mehr als einer Modefigur werden erst im 18. Jahrhundert üblich. Dabei können die Figuren sehr ähnlich anmuten

oder aber als zwei unterschiedliche Figuren zu erkennen sein. Nur in englischen Arbeiten fanden sich neben den Zwei- auch Mehrfigurengraphiken. Neben der Frontal- und Seitenansicht war immer wieder die in Rückenansicht gezeigte Modefigur zu beobachten, die sowohl in englischen als auch in französischen Beispielen auftrat.

Ausführliche schriftliche Bezeichnungen der Kleidung der Modefigur sind in England bis zum Ende des 18. Jahrhunderts die Ausnahme; in französischen Modegraphiken treten sie zwar nicht regelhaft, jedoch früher auf.

Bezüglich der Körperhaltungen der Figuren wurde festgestellt, dass sich mitunter Übereinstimmungen mit zeitgenössischen und tradierten Porträtkonventionen sowie mit Vorgaben aus Benimm- und Tanzbüchern ergeben. Die Vergleiche französischer und englischer Modegraphiken mit- und untereinander konnten zeigen, dass bestimmte Gesten und Posen über verschiedene Jahrhunderte hinweg mit nur geringfügigen Änderungen Gültigkeit haben, wobei andere stärker epochenspezifisch erscheinen. Zudem wurde deutlich, dass Gestik und Körperhaltung einer Figur neben der Inszenierung der getragenen Kleidung Informationen über ihren gesellschaftlichen Stand vermitteln können.

Führten die Figuren Tätigkeiten aus, wurden Gestik und Körperhaltung durch die sachbezogene Handlung bestimmt. Sachbezogene Handlungen traten erstmals in *les modes*-Darstellungen auf und fanden sich hiernach in jenen der *Gallerie* und der *Gallery* wieder. Wurde in früheren Modegraphiken auf Tätigkeiten nur verwiesen, wird in diesen Arbeiten ihre aktive Ausführung gezeigt. Es handelt sich in der Regel bei allen um standes- und geschlechtsspezifische Aktivitäten, wenngleich sich die Tätigkeiten im Vergleich der drei Arbeiten durchaus voneinander unterscheiden oder um neue erweitert wurden.

An den Beispielen Hollars und Gravelots wurde deutlich, wie eng die Beziehung der Modegraphik zu anderen Gattungen sein kann. Ist es bei Hollar die Nähe zur allegorischen Darstellung in Form der Jahreszeitendarstellung, so korrespondiert die Gravelot'sche Arbeit mit Darstellungen aus der Tanz- und Benimmbuchliteratur. Das Beispiel Hollars belegte darüber hinaus die Nähe der Gattungen Modegraphik und Porträt, die ebenfalls in *les modes* konstatiert werden konnte.

Zusammenfassend bleibt festzuhalten, dass die Parameter Hintergrund, Gestik, Tätigkeit und letztlich natürlich auch die Kleidung im weiteren

Sinne nicht nur darauf schließen lassen, zu welcher Gelegenheit das Tragen der gezeigten Kleidung angemessen ist. In ihnen wird überdies die Auffassung transportiert, welche Orte sich für den Aufenthalt einer Frau geziemen, wie sich die Frau in der Öffentlichkeit verhalten sollte und somit schließlich, welche gesellschaftliche und geschlechtsspezifische Rolle ihr zugeordnet wird.

III. Die Modegrafiken im Detail

III.1. Die Schauplätze

Das szenische Umfeld in den Modegrafiken aus *pocket memorandum books* zeigt ein breites Spektrum. Um den Korpus der Grafiken für weitere Analysen greifbar zu machen, wurde nach bestimmten Linien gesucht, die im Folgenden anhand einer schematischen Einteilung sichtbar werden. Dabei überschneiden sich einzelne Kategorien durchaus und sind in einigen Fällen weniger streng von einander abzugrenzen, als es die Schematisierung suggeriert.

Die Schauplätze in den Modegrafiken aus *pocket memorandum books* lassen sich zunächst in zwei große Bereiche unterteilen. Zur Kategorie „Haus“ zählen all jene Modegrafiken, in denen die Figuren in einer Umgebung dargestellt werden, die durch Häuserarchitektur und ihr unmittelbar zugehörige Bereiche bestimmt wird. In der Gruppe „Garten“ sind die Darstellungen hingegen im Garten und der Natur verortet. Hier treten ebenfalls architektonische Elemente auf, im Gegensatz zu den Grafiken der Gruppe „Haus“ spielt Architektur jedoch eine der natürlich-gärtnerischen Umgebung untergeordnete Rolle. Die Kategorie „Haus“ umfasst Darstellungen von Innenräumen, von Schauplätzen „zwischen drinnen und draußen“ (zum Beispiel auf der Terrasse) und solche Blätter, die ausschließlich eine Außenraumarchitektur präsentieren. In der Gruppe „Garten“ findet sich die Modefigur in der vermeintlich unberührten Natur ein oder die landschaftlich-gärtnerische Umgebung wird von Gartenarchitekturen unterschiedlichster Art belebt. Dabei treten unter anderem auch Gestaltungselemente auf, die aus den Schauplätzen „zwischen drinnen und draußen“ bereits bekannt erscheinen (beispielsweise Treppenauf- beziehungsweise -abgang zur Terrasse), entsprechend ihrer Oberkategorie jedoch mehr Naturkulisse aufweisen als vergleichbare Darstellungen aus der Gruppe „Haus“.

Die Innenraumdarstellungen zeigen unterschiedliche Interieurs (Abb. 3, 8, 37). Sie können einerseits mit Möbelstücken, Spiegeln, Bildern, Vorhängen und architektonischen Schmuckgliederungen wie kannelierten Pilastern oder Holzvertäfelungen verziert sein und auf einen privaten Wohnraum verweisen. Andererseits erinnern sie beispielsweise durch Säulenelemente an ein Atrium oder an eine Art Ballsaal. Manche zeigen einen lediglich durch eine Wand angedeuteten „geschlossenen“

Raum. Andere besitzen Tür oder Fenster, die eine Verbindung zum Außenraum herstellen. Stuhl, Sofa, Konsole oder Tisch dienen als dekorative Versatzstücke oder werden von den Figuren miteinbezogen, wenn sie auf den Sitzgelegenheiten Platz genommen oder etwas auf dem Tisch vor sich abgelegt haben. Im Gegensatz zu der unterschiedlichen Gestaltung der Räume ist die Wahl des Bildausschnitts immer dieselbe. Der Hintergrund wird nah an die Bildfläche herangeholt, wodurch sich ein Intimität erzeugendes Raumgefühl einstellt.

Die Umgebung „zwischen drinnen und draußen“ bezeichnet Orte, die einerseits deutlich architektonisch geprägt sind, andererseits jedoch die Natur und den Garten antizipieren (Abb. 4, 9, 45, 59). Sie fungieren als Schnittstelle zwischen den beiden Bereichen „Haus“ und „Garten“ und suggerieren deren Zusammengehörigkeit. Hier werden die Figuren beispielsweise vor einer fensterähnlich ausgesparten Öffnung, in einer an eine Loggia oder an einen Patio erinnernden Umgebung gezeigt. Säulen, Wände, mauerartige Brüstungen oder Bogenarchitekturen nehmen hierbei mehr oder weniger Platz innerhalb der Bildbreite ein, wodurch sich unterschiedlich große Ausblicke auf die Natur im Hintergrund ergeben. In anderen Darstellungen befinden sich die Figuren „auf der Schwelle“. Sie sind im Begriff, das Haus über die Loggia beziehungsweise die Terrasse und eine meist durch ein Geländer aus Balustern angedeutete Treppe zu verlassen, kommen aus dem Garten zurück ins Haus oder verweilen auf der Terrasse. Auf den Treppengeländern im Terrassenbereich sind gefüllte Blumenvasen und Pflanzengefäße häufig verwendete Motive, aber auch der aus den Innenraumdarstellungen bekannte Vorhang, hier in Kombination mit einer Säule, kommt zuweilen zum Einsatz. Schließlich kann die Umgebung der Modelfiguren auch durch die Wiedergabe einer massiven Häuserwand oder von Grundstücksmauern, bisweilen samt Hoftor, bestimmt sein. Wie in den reinen Innenraumdarstellungen ist der Bildausschnitt auch in den Blättern dieser Gruppe so gewählt, dass die Figur in der Regel ausschließlich von ihrem direkten räumlichen Umfeld hinterfangen wird.

In den Darstellungen hingegen, die eine rein architektonisch definierte Außenraumumgebung zeigen, wird der Hintergrund unterschiedlich nah an die Bildfläche herangeholt. Hierdurch wird mitunter nur ein Fassadenteilbereich, bisweilen aber auch die vollständige Fassade sichtbar. Im Gegensatz zu den Fassaden, die in den „Garten“-

Darstellungen auftreten und an ein Landhaus erinnern, weisen die Fassaden hier einen burgähnlichen Charakter auf oder zitieren den barocken Palaststil (Abb. 52).

In den landschaftlich-gärtnerisch ausgerichteten Grafiken werden die Figuren an Treppenauf- beziehungsweise -abgängen, vor Brüstungen, die an die Treppengeländer anschließen, vor Mauern, Zäunen und neben Postamenten sowie vor, neben oder auf hölzernen Gartenbänken stehend oder sitzend dargestellt. Zusätzlich zu Tempeln, Statuen, Büsten und Brücken treten Ruinen, Seen, Springbrunnen, Gartenlauben und -häuschen sowie Häuserfassaden als Gestaltungsmittel auf (Abb. 5, 65, 96, 102). Die Treppengeländer und Brüstungen sind wie in den bereits erwähnten Darstellungen in der Regel durch Baluster gestaltet. Es gibt Gartenmauern unterschiedlichster Art. Auf Postamenten stehen Vasen, Urnen oder Zierkugeln. Tempelarchitekturen sind entweder auf schmalen Stützen ruhend, zeltähnlich bedachte Konstruktionen oder durch Säulen und Kuppeldach als Rundtempel gekennzeichnet. Meist befinden sie sich auf einer kleinen Anhöhe in der Ferne. Die Landschaft wird von Wegen durchzogen, die sich zu Lichtungen öffnen und zuweilen entlang eines Flusses oder eines Sees den weitläufigen Garten des Hauses beschreiben.

Ausschließlich Baum- und Buschwerk bestimmt die Umgebung der Figuren in den Darstellungen in der reinen Natur (Abb. 41, 80, 121). Sie enthalten weder architektonische noch anderweitige Gartenelemente, die auf Zivilisation hindeuten. Meist umfängt die waldlandschaftliche Vegetation die Figuren von allen Seiten sehr dicht. Bisweilen sind wiederum nur die Baumkronen im Hintergrund sichtbar oder die Landschaft wird mit einem Blick auf Gewässer, auf einen See oder auf das Meer verbunden.

Der Garten und die Natur als Aufenthaltsorte machen rund Dreiviertel aller Grafiken aus; diese Gruppe stellt somit den mit Abstand größten Teil der untersuchten Grafiken dar. Das übrige Viertel setzt sich mehr oder weniger zu gleichen Teilen aus den Innenraumdarstellungen und den Darstellungen „zwischen drinnen und draußen“ zusammen. Mit nur drei Grafiken stellen die reinen Außenraumarchitekturdarstellungen einen marginalen Teil der Gesamtmenge der Modegrafiken aus den *pocket memorandum books* dar.

III.1.1. *Country house* und Landschaftsgarten

Aus der eben vorgestellten Einordnung geht hervor, dass die Modefigur in den Modegrafiken aus *pocket memorandum books* in der Regel in einer szenischen Umgebung gezeigt wird, die sich auf das Wohnhaus und seinen Garten erstreckt. Diese Gartenszenarien aus Häuserfassaden, Terrassen, architektonischen Versatzstücken und Vegetation sowie viele der Innenraumdarstellungen repräsentieren den englischen Landsitz, das *country house*, samt dem sich hier im frühen 18. Jahrhundert entwickelnden Landschaftsgarten (Abb. 34, 35).

Das *country house* wurde im 18. Jahrhundert von der *aristocracy* in der Regel während der Sommermonate, von der *gentry* meist dauerhaft sowie vereinzelt auch von wohlhabenden Vertretern der Mittelschicht bewohnt – von jenen, die sich aufgrund ihrer wirtschaftlichen Erfolge seine Anschaffung nun leisten konnten und wollten und natürlich jenen, die traditionell über Land verfügten.²⁵² Landbesitz und das darauf gründende *country house* bedeuteten Status und Macht.²⁵³ Als „power houses“²⁵⁴ vermittelten die Anwesen den Führungsanspruch ihrer Besitzer jedoch nicht nur auf gesellschaftlicher Ebene. Die Häuser zeugten durch ihre Architektur, ihre Einrichtung und ihre künstlerische Ausstattung von der Kultiviertheit und vom Geschmack ihrer Besitzer. Der Garten erweiterte die Möglichkeiten ihrer Zurschaustellung. Im Haus wie im Garten konnte in geschmackvollem Ambiente die Freizeit verbracht werden.

Ab den 1720er Jahren wurde der naturnachahmende Landschaftsgarten auf den Landsitzen im Umkreis Londons entwickelt. Seine vermeintlich „natürliche“ Gestaltung basierte im Gegensatz zur strengen Symmetrie und hierarchischen Ordnung des repräsentativen barocken Fürstengartens auf Mannigfaltigkeit, Kontrast und Unregelmäßigkeit.²⁵⁵ Ursprünglich politisch motiviert und auf überschaubare Kreise beschränkt, wurde der Landschaftsgarten in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts zur vorherrschenden Mode.²⁵⁶ Wer etwas auf sich hielt, ließ

²⁵² Zur Geschichte des englischen *country house* vom Mittelalter bis 1940 siehe Girouard 1978.

²⁵³ Schröder 2006, S. 39; Girouard 1978, S. 2-3.

²⁵⁴ Girouard 1978, S. 1.

²⁵⁵ Zur Geschichte und Charakteristik des englischen Landschaftsgartens im 18. Jahrhundert siehe Buttlar 1989; Hammerschmidt, Wilke 1990.

²⁵⁶ Zu seiner Bedeutung im Zusammenhang mit dem englischen Landsitz als „Symbol eines liberalen Weltentwurfs“ siehe Buttlar 1982.

sich seinen Garten von professionellen Gartenarchitekten wie Lancelot „Capability“ Brown in der „natürlichen“ Weise neu- oder umgestalten.²⁵⁷

III.1.2. Das Setting in der zeitgenössischen Porträtmalerei

Mit dem *country house* und dem Landschaftsgarten wurde für die Modendarstellung in den Grafiken aus *pocket memorandum books* gezielt ein bestimmtes Umfeld gewählt. Hierin orientierten sie sich prinzipiell an der zeitgenössischen Porträtmalerei, auf deren Entwicklung es zunächst einen Blick zu werfen gilt, bevor näher beleuchtet wird, welche Anleihen die Modegrafiken im Einzelnen an die Porträtmalerei machen.

Die Vorliebe englischer Auftraggeber für die Porträtmalerei blieb auch im 18. Jahrhundert ungebrochen.²⁵⁸ Neben der traditionellen monumentalen Bildnismalerei entwickelte sich ab den 1720er Jahren das kleinformatige *conversation piece* als Untergattung der Porträtmalerei heraus. Es zeigt in der Regel eine Gruppe von Personen aus Familie oder Freundeskreis in einer informellen Umgebung bei zwanglosen, zum Teil gemeinschaftlichen Freizeithandlungen. Die Porträtierten sind ganzfigurig wiedergegeben und nehmen nur selten mehr als die Hälfte der Bildhöhe ein, so dass für die Gestaltung ihrer Umgebung viel Raum bleibt. Oftmals stellt die Umgebung den Besitz der Porträtierten in Form eines Wohnraums oder Gartenlandschaften, nicht selten mit Hausansichten, dar. Der besondere Reiz dieser Porträtform lag für ihre Auftraggeber in den Möglichkeiten der Zurschaustellung von Status und gesellschaftlicher Stellung, die unter anderem durch die detaillierte Wiedergabe von kostbarer, modischer Kleidung, bestimmten Gesten und der Präsentation des eigenen Besitztums erreicht wurde.²⁵⁹

Nachdem Philippe Mercier (1689?-1760) und Bartholomew Dandridge (ca. 1691-1755) die Basis für das englische Konversationsstück gelegt

²⁵⁷ Brown bearbeitete nicht weniger als 211 Landschaftsgärten in Mittel- und Südengland. Dabei ging er von den vorgegebenen Möglichkeiten („capabilities“) des Grundstücks aus und zielte darauf ab, die natürlichen Gegebenheiten gemäß ihres Wesens zu verbessern, wodurch die Grenzen zwischen Park und Landschaft mehr denn je verschwammen, Buttlar 1989, S. 58-60; Hammerschmidt, Wilke 1990, S. 81-96.

²⁵⁸ So kommentierte beispielsweise Hogarth: „Portrait-painting ever has, and ever will, succeed better in this country than any other. The demand will be constant as new faces arise; ...“, zitiert nach Vaughan 1999, S. 38. Eine gute Zusammenfassung dieser Entwicklung liefert Prochno 1990, S. 1-9; ausführlich Waterhouse 1994.

²⁵⁹ Lerche 2006, S. 27f.

hatten, fand die Gattung durch William Hogarth (1697-1764) in den 1730er Jahren rasche Verbreitung. Von Hogarths Werken angeregt, wandte sich eine Reihe weiterer Künstler dem Konversationsstück ebenfalls zu: Joseph Highmore (1692-1780), Gawen Hamilton (ca. 1698-1737), Francis Hayman (ca. 1708-1776), Charles Philips (1708-1747) und Arthur Devis (1712-1787), der sich im Gegensatz zu den übrigen darauf spezialisierte.²⁶⁰

Zwischen den späten 1740er Jahren und der Mitte der 1750er Jahre begann Devis seine Kompositionen hauptsächlich im Freien anzulegen. Devis' Klientel stammte mehr oder weniger aus ein und derselben Gesellschaftsschicht. Seine Auftraggeber waren finanziell gutsituierte Familien, die seit Generationen Landbesitzer waren oder sich aufgrund ihrer wirtschaftlichen Erfolge den Erwerb großer Ländereien hatten leisten können.²⁶¹ Sie stellten nicht direkt jene lokale Elite dar, die sich als *the polite* verstand, waren aber als Vertreter des wohlhabenden, hohen Landadels – der *upper gentry* – eng mit *the polite* verbunden, wie beispielsweise Edward Parker, der Bruder Elizabeth Shackletons, und seine Frau (Abb. 36).²⁶² Zwar handelt es sich bei ihrem Bildnis nach der Definition nicht um ein Konversationsstück, denn es zeigt nicht mehrere, sondern nur zwei Personen und ist somit eigentlich ein Ehepaarporträt. Doch ist diese Porträtform des kleinformatigen Bildnisses dem Konversationsstück eng verwandt, da sein Fokus in vergleichbarer Weise auf der Wiedergabe des Lebensstils der Porträtierten liegt. Für das Ehepaar Parker wie für viele andere von Devis' Auftraggebern bedeutete die Landschaft als wesentlicher Bestandteil des Porträts die Verbildlichung beziehungsweise Konstituierung ihres Lebensstils.²⁶³ Dabei wurde sie nicht nur in Form topografischer Orte wiedergegeben, wie beispielsweise durch die Ansicht

²⁶⁰ Der Ursprung des englischen Konversationsstücks liegt in der niederländischen und französischen Genremalerei und geht sowohl auf die Gartengesellschaften Peter Paul Rubens', das niederländische *gezelschapstuk* als auch auf die *fêtes galantes* Watteaus zurück. Es steht in enger Verbindung zum englischen Landsitzporträt und zum *sporting picture*, geht jedoch nicht unmittelbar aus ihnen hervor. Eine ausführliche und aktuelle Darlegung der Genese des *conversation piece* in England gibt Lerche 2006, S. 30-44. Siehe auch D'Oench 1996; D'Oench 1980; Praz 1971.

²⁶¹ D'Oench 1980, S. 21-22.

²⁶² Parkers Milieu war, wie Vickery 1998, S. 25 feststellt, „certainly the milieu of the greater gentry, while his sister's horizons were, by comparison, decidedly parochial.“

²⁶³ D'Oench 1980, S. 22.

einer spezifischen *country house*-Fassade, sondern auch in Form von erfundenen Landschaftskompositionen, die Charakteristika des naturnachahmenden Landschaftsgartens widerspiegeln.²⁶⁴

Devis' Karriere hatte Mitte der 1750er Jahre ihren Höhepunkt erreicht und ging bald steil bergab. In den 1760er Jahren erhielt er noch einige Aufträge, bezog aber bereits im folgenden Jahrzehnt sein Einkommen wohl so gut wie ausschließlich aus restauratorischen Tätigkeiten und war zum Zeitpunkt seines Todes als Maler gänzlich in Vergessenheit geraten.²⁶⁵

Um die Jahrhundertmitte waren neben Devis nur wenige Künstler als Maler von *conversation pieces* tätig, so George Stubbs (1724-1806) und der junge Thomas Gainsborough (1727-1788). Wie Devis bedienten auch sie den Landadel und die landbesitzenden, wohlhabenden Familien und schufen Konversationsstücke im Freien, auf denen sich ihre Auftraggeber als Landbesitzer ausweisen konnten.²⁶⁶ Hier knüpfte auch Johan Zoffany (1733-1810) an, der in den 1760er Jahren das Interesse am *conversation piece* noch einmal stimulierte und große Erfolge erzielte, bevor gegen Ende der 1780er Jahre die Nachfrage wieder verebbte.²⁶⁷

Gegen Ende der 1730er Jahre begann das monumentale Bildnis, das nach dem Tod Godfrey Knellers (1646/49-1723) und dem Aufschwung des *conversation piece* an Beachtung verloren hatte, wieder aufzuleben, um in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts zur dominierenden Bildnisform zu werden.²⁶⁸ Neben William Hogarth und Allan Ramsay (1713-1784) zählten Joshua Reynolds (1723-1792), Thomas Gainsborough, George Romney (1734-1802) und schließlich Thomas Lawrence (1769-1830) zu seinen wichtigsten Vertretern.

Trotz der jeweiligen, zum Teil sehr unterschiedlichen, Ansätze und Entwicklungen, die jene Maler verfolgten, einten ihre Arbeiten doch grundlegende Aspekte. Indem sie sich zur höfischen Bildnistradition in Beziehung setzten und Werke Anthony van Dycks, Peter Lelys (1618 - 1680) oder Godfrey Knellers zitierten, schrieben sie ihren Porträts

²⁶⁴ Das wiederkehrende Motiv des sich durch die Landschaft schlängelnden Flusses korrespondiert mit grundlegenden Gestaltungsprinzipien des Landschaftsgartens, zu denen unter anderem unregelmäßig geführte Weg- und Wasserläufe zählten, D'Oench 1980, S. 19f.

²⁶⁵ D'Oench 1980, S. 32.

²⁶⁶ Lerche 2006, S. 46. Siehe beispielsweise Thomas Gainsboroughs *Mr and Mrs Andrews* (ca. 1750, Abb. in Belsey 2002, S. 43).

²⁶⁷ D'Oench 1996, S. 786f.; Lerche 2006.

²⁶⁸ Waterhouse 1994, S. 200; Vaughan 1999, S. 73.

Autorität ein. Als monumentale Bildnisse sollten diese in ihrer repräsentativen Funktion Status und Macht, Glanz und Grandeur vermitteln und ihre Betrachter beeindrucken. Dabei nutzten viele Künstler – nicht nur Gainsborough, wenngleich er in dieser Hinsicht eine Sonderstellung einnimmt – die Natur als typischen Ort für das Porträt, auffallend häufig für das weibliche (Abb. 42, 82).²⁶⁹ Wie im Konversationsstück handelt es sich dabei um die „domestizierte, kunst- und kulturgeschichtlich aufgeladene ‚Natur‘ des Landschaftsgartens“.²⁷⁰ Entsprechend den kompositorischen Anforderungen des monumentalen Bildnisses, in dem der Fokus auf der – in der Regel einzelnen – zu porträtierenden Figur liegt, wird sie hier jedoch weniger durch weitläufige Landschaftsausblicke wiedergegeben. Baum- und Buschwerk werden nahsichtig an die Bildfläche herangeholt. Architekturen, Architekturfragmente, Wege und entfernte Ansichten sind angeschnitten ins Bild gesetzt und treten vielmehr als Reminiszenzen ihrer selbst auf.²⁷¹ Während das Konversationsstück vor allem Landbesitzer ansprach, war das monumentale Porträt die Bildform der Reichen und der Machthabenden, der Monarchie und der *beau monde*, deren Leben sich während der „Saison“ und damit größtenteils in London abspielte.²⁷² Bereits auf unterster Ebene deutet sich die Nähe der Modegrafiken zur Malerei an. Im Vergleich der Grafiken aus den *pocket memorandum books* mit ihren modegrafischen Vorgängern – sowie im Übrigen mit ihren Nachfolgern – fällt auf, dass alle Darstellungen aus *pocket memorandum*

²⁶⁹ Die besondere Stellung der Natur in der englischen Malerei bemerkte erstmals Dagobert Frey 1942, S. 278f. Waterhouse 1994, S. 94, wies darauf hin, dass das „Porträt in der Landschaft“, wie es bis Ende des 18. Jahrhunderts in der Porträtmalerei vertreten sein sollte, von Lely etabliert wurde. In der Weiterentwicklung des Landschaftsmotivs wie van Dyck es bei *Anne, Countess Clanbrassil* im Jahre 1636 (Abb. in Millar 1982, S. 25) verwendete, etablierte Peter Lely die Natur als typischen Ort des Porträts erstmals im Bildnis *The Younger Children of Charles I.* von 1646/47 (Abb. in Waterhouse 1994, S. 94) und später in vielen seiner weiblichen Porträts wie *Frances Stuart, Duchess of Richmond* von ca. 1662-1665 (Abb. in MacLeod, Alexander (Hg.) 2001, S. 95). Im Gegensatz zu Porträts des 18. Jahrhunderts werden Lelys Figuren von pastoralen Landschaften hinterfangen, die in Zusammenhang mit Lelys ursprünglicher Intention, Maler arkadischer Szenen zu werden sowie der Mode für das Schäferthema im Porträt des 17. Jahrhunderts zu sehen sind. Zu Lelys Frühwerk siehe Millar 1978, S. 9-15; Foucart 1989. Zur Bedeutung des Schäferthemas bei Lely siehe Tasch 1999, S. 45-68.

²⁷⁰ Buttlar 2007, S. 75.

²⁷¹ Gockel 1999, S. 133.

²⁷² „Die Saison orientierte sich am Rhythmus des Parlaments: Sie begann Ende Oktober mit der Eröffnung der neuen Sitzungsperiode und endete im Juni mit der Sommerpause.“, Foreman 2003, S. 51.

books ihre Figuren in vollständig ausgeführten szenischen Umgebungen verorten. Neutral belassene Hintergrundgestaltungen, in denen nicht mehr als der Boden, auf dem die Figur steht, angedeutet wird, treten in den Grafiken aus *pocket memorandum books* nicht auf. Es gibt in der Regel zudem keine Bereiche der Bildfläche, die gänzlich ungestaltet bleiben. Dies fällt sowohl in den Innenraumdarstellungen als auch in den Außenraumdarstellungen auf und zwar hier insbesondere im Bereich des Himmels. Dieser zeigte sich in den in Kapitel II.5. vorgestellten modegrafischen Darstellungen für gewöhnlich gestaltungsfrei. In den Modegrafiken aus *pocket memorandum books* wird er mindestens durch schraffierte Linien und zumeist durch eine recht differenziert ausgebildete Wolkenlandschaft gefüllt. Die detaillierte Gestaltung des Hintergrundes wird zugunsten der bildnerischen Gesamterscheinung einer abstrahierten Darstellung vorgezogen. Dies trägt dazu bei, dass die Modegrafiken aus *pocket memorandum books* einen stärker szenisch-malerischen Eindruck vermitteln als andere modegrafische Darstellungen.²⁷³

Doch zeigen sich die Parallelen zur Porträtmalerei in den Modegrafiken nicht nur in dieser Hinsicht. Die Verortung der Modefiguren im Umfeld des *country house* und des Landschaftsgartens entsprach generell den Gepflogenheiten in der Porträtmalerei. Ob Innenraum-, Gartenszene oder Darstellung in der reinen Natur, für jede dieser Szenerien finden sich in der Malerei zuhauf Vorgänger. War die detaillierte Darstellung von Wohnräumen und Gartenlandschaften typisch für das Konversationsstück, griff das monumentale Bildnis insbesondere auf die Naturkulisse zurück. Und so sind Modegrafiken wie *A Lady in the Dress of the Year 1764*, *Ladies in the Dress of 1788* oder *Ladies in the Dress of 1793* (Abb. 37, 39, 41) im Zusammenhang mit Gemälden wie beispielsweise Arthur Devis' *Mr and Mrs Richard Bull*, *Robert Gwilym and his Family* und Joshua Reynolds' *Mrs Thomas Riddell* zu sehen (Abb. 38, 40, 42). In Devis' Werk finden sich zudem Einzelporträts, die den Modegrafiken aus *pocket memorandum books* augenscheinlich am nächsten stehen. Zwischen den 1740er und 1760er Jahren schuf er eine Reihe

²⁷³ In dieser Hinsicht stehen sie Watteaus *Figures de Mode* nahe (Abb. 22, 23). Dies ist kein Zufall, sondern erklärt sich aus Watteaus Bedeutung für die englische Konversationsmalerei, die wiederum selbst eine wichtige Inspirationsquelle für die Modegrafiken aus *pocket memorandum books* war. Zu Watteaus Bedeutung für die Konversationsmalerei siehe Lerche 2006, S. 31f.

kleinformatiger Bildnisse wie *Miss Sarah Tyssen* (Abb. 67).²⁷⁴ Wie in den Modegrafiken, sind die Hintergründe hier nah an die Bildfläche herangeholt und zoomen somit das heran, was im herkömmlichen Konversationsstück aus der Totale bekannt ist.

Schließlich können unzählige Beispiele die Verwendung von einzelnen Elementen zur Gestaltung der szenischen Umgebung sowohl aus dem Konversationsstück als auch aus dem monumentalen Bildnis belegen. Typische Versatzstücke aus der zeitgenössischen Porträtmalerei stellen beispielsweise die Bogenarchitekturen (Abb. 43, 44), die Häuserfassaden (Abb. 39, 40), die Rundtempel und die Bänke (Abb. 48-50) sowie die Balustraden beziehungsweise die Balustraden mit Treppenauf- und -abgängen (Abb. 45-47) dar, wie sie exemplarisch in *A Lady in the Dress of the Year 1763*, *Ladies in the Dress of 1788*, *Ladies in the Dress of 1783*, *Fashionable Dresses of 1771* und *A Lady in the Dress of 1764* zu beobachten sind. Nicht selten lassen sich diese Motive zudem bis ins 17. Jahrhundert zurückverfolgen.²⁷⁵

III.1.3. Lebensnahe, reale, alltägliche Orte – Bildlösungen

Trotz all dieser Ähnlichkeiten mit den Porträtdarstellungen vermitteln die Modegrafiken aus *pocket memorandum books* ein Gefühl von Lebensnähe und Alltäglichkeit, das in der Malerei in vergleichbarer Weise nicht zu spüren ist. Dieser Aspekt hängt – wie im weiteren Verlauf der Arbeit wiederholt zu sehen sein wird – zweifelsohne nicht nur mit der Hintergrundgestaltung zusammen, wird aber bereits durch diese entscheidend hervorgerufen. Er ist zurückzuführen auf die Art und Weise, wie die Modegrafiken einerseits mit den tradierten Vorgaben umgingen und wie sie andererseits neue Lösungen schufen.

In Darstellungen wie *A Lady in the Dress of 1763* ist beispielsweise zu beobachten, wie die in Reynolds' Porträt idealisierend-heroisch anmutende Rundbogenarchitektur ihre Suggestionskraft verliert, indem

²⁷⁴ Siehe auch *Alicia Maria Carpenter* (1745, Abb. in D'Oench 1980, Abb. 14), *Lady in a Blue Dress* (ca. 1748, Abb. in Kat. Preston 1983, Abb. 23), *Lucy Watson* (ca. 1749, Abb. in Kat. Preston 1983, Abb. 24), *Lady in a Park* (ca. 1761-1764, Abb. in D'Oench 1980, Abb. 40).

²⁷⁵ So beispielsweise die Bogenarchitektur oder die Balustrade mit Treppe, die beide bereits bei Anthony van Dyck zu beobachten sind. Wurde die Bogenarchitektur im Porträt *Charles I. on Horseback with Monsieur de St. Antoine* (1633, Abb. in Hearn (Hg.) 2009, S. 75) eingeführt, findet sich das Balustradenmotiv – wiederum als Weiterentwicklung von Rubens' Vorgaben – im Porträt der *Marchesa Elena Grimaldi Cattaneo* (1623, Abb. in Brown, Vlieghe 1999, S. 168).

auf den überhöhenden Vorhang und den dramatisierenden Wolkenhimmel verzichtet wird (Abb. 43, 44). Stattdessen wirkt die Szene profaner, da auf der Mauer zum Treppengeländer an prominenter Stelle eine Vase samt einer in alle Richtungen wachsenden Pflanze steht und unterhalb des Bogens im Hintergrund anstelle der Wolken dichte Baumwipfel zu erkennen sind. In *A Lady in the newest full Dress and another in the most fashionable Undress* wiederum wird aus dem typischen Einzelbogen eine zweifache Bogenarkade, die zudem von einem aus schmalen Stäben geschmiedeten Eisenzaun zu den Figuren hin abgegrenzt wird und an herrschaftlichem Charakter nicht zuletzt durch den gefliesten Boden verliert (Abb. 51). Während in diesen beiden Beispielen die tradierten Motive mit anderen kombiniert oder auf neue Weise zusammengestellt wurden, wird in *A Lady in the Dress of 1764* der Blickwinkel auf sie verändert beziehungsweise wird ihnen auf der Bildfläche mehr Raum gegeben. Am rechten Bildrand tut sich hinter der über die gesamte Bildbreite verlaufenden Balustrade ein breiter Streifen Häuserwand samt eines großen Fensters auf. Hierdurch wird das Haus in seiner Funktion als Wohnhaus und somit als Teil der Alltagswelt hervorgehoben und nicht, wie in der Malerei, nur dezent als Lokalisierungshilfe angedeutet (Abb. 45, 47).

Von neuen, von der Malerei losgelösten Hintergrundfindungen zeugen Modegrafiken wie *A Lady in the Court Dress of the Year 1768*, *A Gentleman and Lady in the Court Dress of the Year 1771*, *A Lady in the Dress of 1769* oder *A Lady in full Dress and another in the Riding Dress of 1778*. Im Gegensatz zu den bisher angeführten Beispielen gehören die in *A Lady in the Court Dress of the Year 1768* und *A Gentleman and Lady in the Court Dress of the Year 1771* dargestellten Orte nicht zum Umfeld des *country house* (Abb. 52, 54). Zwar machen diese Darstellungen nur einen geringen Teil der untersuchten Modegrafiken aus *pocket memorandum books* aus, doch sind sie im Hinblick auf die Aspekte Lebensnähe und Alltäglichkeit dennoch interessant. Die burg- und palastähnlichen Fassaden in der 1768er-Grafik können nämlich im Vergleich mit dem Stich *A view of St. James's Palace and Pall Mall* als eben diese identifiziert werden (Abb. 53). Der sich hinter den Säulen im rechten Hintergrund eröffnende, an einen Ballsaal erinnernde Raum in *A Gentleman and Lady in the Court Dress of the Year 1771* hingegen weist große Ähnlichkeit mit jenem in *A View of the Company at the Pantheon, Oxford Street* auf (Abb. 55). In beiden Fällen handelt es sich also um real existierende Architekturen, die zudem einen

hohen Wiedererkennungswert besaßen, waren der St. James's Palace als Königssitz und das Pantheon als Vergnügungsort der *polite* Betrachterin doch aus eigener Anschauung bekannt. Sich auf real existierende Architekturen zu beziehen, kann darüber hinaus auch in Darstellungen aus der Kategorie „Garten“ beobachtet werden. Der kleine chinesische Kiosk in Grafiken wie *A Lady in the Dress of the Year 1759* (Abb. 13), die mehrfach in den Darstellungen auftretenden Rundtempel, wie in *Ladies in the Dress of 1783* (Abb. 48), oder die sichelförmige Architektur mit ovalen Aussparungen wie in *A Lady in the Dress of the Year 1761* gehen auf konkrete Vorbilder zurück (Abb. 56, 57).²⁷⁶ Schließlich verbleiben Modegrafiken wie *A Lady in the Dress of 1769* oder *A Lady in full Dress and an other in the Riding Dress of 1778* (Abb. 58, 59) zwar im Umfeld des *country house* und des Landschaftsgartens, wählen jedoch neue Orte aus, indem sie mit Motiven wie dem Hoftor oder der hohen Grundstücksmauer die im positiven Sinne „gewöhnliche“ Seite des *country house* und damit Orte zeigen, die zweifelsohne weniger repräsentativ und geschmackvoll sind, dafür jedoch die Realität der Szene stärken.

III.1.4. Fazit

Generell wurde mit dem Landschaftsgarten und dem *country house* ein Umfeld für die Modendarstellung gewählt, das der Betrachterin bereits über die Schauplätze ein Gefühl von Modernität, Aktualität, modischer Relevanz und Autorität suggerierte. Als geschmackvolle, politisch bedeutsame beziehungsweise zeitgemäße Orte vermittelten das *country house* und der Landschaftsgarten einen Führungsanspruch bereits durch sich selbst. Darüber hinaus waren sie für die Modendarstellung vor allem deshalb so attraktiv, weil sie einen wichtigen Bereich der Lebenswelt der *polite* Dame verbildlichten. Als Hauptzielgruppe für die *pocket memorandum books* und die Modegrafiken wurde der *polite* Dame mit der Präsentation des Modenvorschlages in einem ihr vertrauten Umfeld eine große Identifikationsfläche geboten. Frauen wie Elizabeth Shackleton oder

²⁷⁶ Der chinesische Sitz scheint ein Abbild dessen in Honington, Warwickshire zu sein. Hier hatte sich der Amateurarchitekt Dickie Bateman an der Themse bei Old Windsor seit den 1730er Jahren als einer der ersten seinen Garten im chinesischen Stil gestaltet, Harris 1997, Abb. in ebd. S. 45. Die Rundtempel gleichen dem *Temple of Ancient Virtue* im Garten Stowe (Abb. in Bechtholdt, Weiss (Hg.) 1996, S. 32).

Barbara Johnson sahen hierin ihre Erfahrungswelt gespiegelt. Die Modefiguren hielten sich an denselben Orten wie ihre Betrachterinnen auf. Die Vorführung von Mode auf vertrautem Terrain verstärkte wiederum die Akzeptanz für die Darstellungen und in der Folge die Glaubwürdigkeit des Modenvorschlags. Der durch die Schauplätze vermittelte Autoritätsanspruch wurde dabei durch den Rückgriff auf tradierte Bildmotive noch gesteigert. Denn sowohl das traditionelle Porträt als auch das Konversationsstück sind trotz aller Unterschiede repräsentative Bildnisse und als solche Ausdruck von Macht und Autorität beziehungsweise Status. Durch die Ausweitung der aus der Malerei übernommenen Schauplätze auf ihre „gewöhnlichere“ Seite konnte wiederum ein stärkeres Gefühl von Realität und Authentizität der Szene erreicht werden. Beide Aspekte kamen der Vermittlung des Modenvorschlags zugute. Sie machten ihn maßgebend aber gleichzeitig auch erreichbar.

III.2. Die Figuren

Die Modefiguren aus *pocket memorandum book*-Grafiken präsentieren sich in der Regel frontal, in Dreiviertel-, Profil- sowie hin und wieder in Rückenansicht. Mal blicken sie dem Betrachter entgegen, häufig richten sie ihre Aufmerksamkeit auf ihr Gegenüber, oder ihr Blick geht am Betrachter vorbei aus dem Bild heraus. Die Figuren gehen, stehen oder sitzen. Sie wenden sich einander zu, haben sich untergehakt, stehen verbindungslos nebeneinander, gehen Beschäftigungen wie beispielsweise dem Spaziergang, der Unterhaltung oder dem Lesen nach, sind in Gedanken versunken oder halten schlicht inne. Dabei nehmen sie verschiedene Körperhaltungen ein und führen bestimmte Gesten aus. Knapp ein Dutzend unterschiedlicher Körperhaltungen und Gesten lassen sich unterscheiden: So tragen die Figuren beispielsweise mit nach vorne ausgestrecktem, leicht erhobenem Arm einen Gegenstand, zeigen mit ähnlich gehaltenem Arm in eine Richtung, haben ihre Hände oder Unterarme vor dem Körper ineinander gelegt, halten einen Arm angewinkelt vor der Taille beziehungsweise mit der Hand ihre Kleidung über dem Dekolleté zusammen oder haben einen Arm in die Hüfte gestemmt, um nur einige zu nennen.

III.2.1. Das Erbe Anthony van Dycks

Viele der Körperhaltungen und Gesten in den Modegrafiken aus *pocket memorandum books* entsprechen dem Repertoire der monumentalen Porträtmalerei und somit den traditionellen Darstellungskonventionen für das weibliche Porträt. In Modegrafiken wie *A Lady in the Dress of the Year 1761*, *A Lady in the Dress of the Year 1762* und *A Lady in the Riding Dress of the Year 1763* weisen die Modefiguren Körperhaltungen und Gesten auf, die regelhaft im monumentalen Bildnis eingesetzt wurden (Abb. 56, 60, 62). Hiervon zeugen beispielsweise Joshua Reynolds' Porträt *Mary, Viscountess Ward* (Haltegestus), Thomas Gainsboroughs Bildnis *Lady Alston* (Geste der ineinander gelegten Hände beziehungsweise Unterarme), und, ebenfalls von Reynolds' Hand, *Suzanna Beckford* (in die Hüfte gestemmter Arm) (Abb. 44, 61, 63). Doch lassen sich nicht nur Vergleiche mit Gemälden aus dem 18. Jahrhundert ziehen. In Porträts von Anthony van Dyck, Peter Lely oder Godfrey Kneller sind ebenfalls Übereinstimmungen zu beobachten (Abb. 64).²⁷⁷ Dies ist nicht verwunderlich, denn das Posenrepertoire im monumentalen Bildnis des 18. Jahrhunderts war entscheidend von Anthony van Dycks Porträtstil geprägt.

Bereits zu Lebzeiten hatte der Künstler Standards in der englischen wie in der europäischen Bildnismalerei gesetzt, die letztlich weit über das 18. Jahrhundert hinaus Gültigkeit haben sollten. In seinen Porträts der höfischen Gesellschaft unter Charles I. etablierte van Dyck in Anlehnung an Tizian und Peter Paul Rubens einen unverkennbaren Bestand an Posen, zu dessen weiter Verbreitung nicht zuletzt die in Kapitel II.5. vorgestellten Stichfolgen Hollars beitrugen.²⁷⁸ Über die folgenden Generationen von Porträtisten wie Peter Lely und Godfrey Kneller wurden van Dycks Vorgaben ins 18. Jahrhundert transportiert. Hier griffen sie viele Künstler im Zuge des Wiederauflebens der monumentalen Porträtmalerei und den Bestrebungen, eine einheimische Maltradition zu etablieren, wiederholt auf, darunter auch Thomas

²⁷⁷ Siehe die ineinander gelegten Hände in van Dycks Porträt *Queen Henrietta Maria* (1632, Abb. in Hearn (Hg.) 2009, S. 72), den Haltegestus in Lelys Porträt *Frances Stuart, Duchess of Richmond* (ca. 1662, Abb. in MacLeod, Alexander (Hg.) 2001, S. 95) oder den in die Hüfte gestemmen Arm in Knellers Porträt *Henrietta, Lady Huntingtower* (ca. 1715, Abb. in Stewart 1983, Abb. 67b).

²⁷⁸ Waterhouse 1994, S. 71, 75.

Gainsborough und Joshua Reynolds.²⁷⁹ Über van Dycks Vorbildrolle war man sich einig.²⁸⁰ Van Dycks Bildnisse vermittelten Macht, Reichtum, soziale Vorrangstellung und Autorität, aber auch Kultiviertheit, Eleganz und im weiblichen Porträt Schönheit.²⁸¹ Dieses Interesse an Schönheit war tief im neoplatonischen Gedankengut der Zeit verwurzelt, in dem Schönheit als Ausdruck von Tugendhaftigkeit galt.²⁸² Van Dyck verbildlichte Schönheit unter anderem durch seine Darstellung von Kleidung, durch visuelle Vergleiche und Kontraste sowie durch die anmutige Körperhaltung der Figuren, durch ihre Posen und Gesten.²⁸³ Vor diesem Hintergrund erklären sich die oben festgestellten formalen Entsprechungen zwischen den Figuren in den Modegrafiken aus *pocket memorandum books* und den porträtierten Personen in den monumentalen Bildnissen aus dem 17. respektive 18. Jahrhundert. Nun stellt sich die Frage, was mit der Bedeutung der Gestik für das Bildnis in der Modegrafik geschieht. Wird dieselbe Bedeutung wie aus dem Vorbild

²⁷⁹ Die besondere kunsthistorische Bedeutung van Dycks in der Geschichte der Porträtmalerei ist in der Forschung unumstritten, siehe beispielsweise Barnes, Poorter et al. 2004, S. 148. Zu den Auswirkungen von van Dycks Werk auf nachfolgende Malergenerationen in England siehe insbesondere Hearn (Hg.) 2009, S. 7, 11, 171f., 205-209; ausführlich im Hinblick auf Thomas Gainsborough Cherry, Harris 1982.

²⁸⁰ So äußerten sich beispielsweise die in ihrer Kunstauffassung grundverschiedenen Künstler Hogarth und Reynolds in einvernehmlicher Weise, dass van Dyck in vielerlei Hinsicht einer der besten Porträtmaler aller Zeiten war und ihm zu recht der erste Platz unter den Porträtmalern gebührte. Darüber hinaus blickte man auf den Hof Charles' I. generell mit großer Bewunderung: „To the eighteenth century the Caroline court represented an age of elegance and refinement, a period of peace before the dissensions of the Civil War. Horace Walpole considered that the reign of Charles I was ‚the first area of real taste in England‘, when the arts flourished and the patronage of a cultivated monarch.“, Cherry, Harris 1982, S. 287-288; siehe außerdem Hearn (Hg.) 2009, S. 205f., die auf die Bedeutung von Jonathan Richardsons (1667-1745) 1715 erstmals veröffentlichten Schrift *An Essay on the Theory of Painting* für die Hochschätzung van Dycks im 18. Jahrhundert hingewiesen hat.

²⁸¹ Zur Beurteilung von van Dycks Porträts als Ausdruck der Intention Charles I., eine „courtly community“ zu schaffen, die trotz unterschiedlicher politischer Überzeugungen dieselben Werte teilte, siehe Sharpe 2009, S. 22f.

²⁸² Zum zentralen Konzept von Schönheit als Ausdruck neoplatonischen Gedankenguts im weiblichen Bildniswerk van Dycks siehe Gordenker 2001, S. 17-19; Filipczak 1991, S. 64.

²⁸³ Zur Artikulation von Schönheit im weiblichen Bildnis durch Kleidung in Form des *undress* siehe Gordenker 2001, S. 19-21; zur Visualisierung von Schönheit durch Vergleiche und Kontraste wie beispielsweise durch den Vergleich der Form klassischer Vasen mit der weiblichen Silhouette oder durch den Verweis auf die Schönheit von Rosen in Analogie zum Inkarnat der Porträtierten siehe Filipczak 1991, S. 61-66.

transportiert oder tritt sie diesem gegenüber gewandelt auf?²⁸⁴ Als exemplarisches Beispiel für die Beantwortung dieser Frage sollen noch einmal die Modegrafik *A Lady in the Dress of the Year 1761* und das Porträt der *Anne Kirke* von van Dyck herangezogen werden (Abb. 56, 64).

Wird die Gestik in van Dycks Bildnis ganz allgemein als Zeichen für Eleganz und Schönheit ausgelegt, ist der Modegrafik und dem Porträt durchaus dieselbe Bedeutung zuzuschreiben. Beide Figuren werden durch ihre Gestik mit einem Attribut, der Rose, in Verbindung gebracht – *Anne Kirke* zeigt auf einen Rosenstrauch, die Modefigur hält einen Rosenzweig in der Hand –, die als Symbol für Schönheit steht. Es ist jedoch nicht davon auszugehen, dass in der Modegrafik Schönheit wie im Bildnis van Dycks im Kontext neoplatonischer Strömungen zu verstehen ist. Vielmehr kommt die Assoziation an Schönheit und Eleganz der Vorstellung des Modenvorschlags zugute. Spielt doch die Modendarstellung an sich damit, der Betrachterin zu suggerieren, dass sie, entscheidet sie sich für die gezeigte Kleidung, schön und elegant sein wird. Aus künstlerischer Sicht rechtfertigen die Modegrafiken aus *pocket memorandum books* mit dem Rückgriff auf die malerischen Traditionen dieser Zeit nicht zuletzt ihre Daseinsberechtigung. Der *polite* Betrachterin dürften diese Tradition und die mit ihr verbundenen Assoziationen bewusst gewesen sein. Porträts von van Dyck, Lely, Kneller, Gainsborough oder Reynolds schmückten die Wände der Galerien hochherrschaftlicher Landsitze, zu denen die *polite* Dame aufgrund ihrer Verbindungen zur höheren Gesellschaft oder im Rahmen von Touren sicherlich hin und wieder Zugang hatte, und von denen sie aus Erzählungen oder Drucken Kenntnis besaß.²⁸⁵

Nun sind auch Gesten in ihren zeitgenössischen Kontext eingebunden und können darüber hinaus bisweilen auf unterschiedliche Weise

²⁸⁴ Zu den Aussageabsichten von Gestik siehe Rehm 2002, S. 214-288, ebd. S. 255 zur Reflexion ikonografischer Typen.

²⁸⁵ In der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts liegen die Anfänge des modernen Tourismus. *Country houses*, bedeutsame Bauwerke in privatem Besitz oder reizvolle Aussichtspunkte auf privaten Ländereien wurden von *genteel* Touristen – John Brewer bezeichnet damit ganz allgemein Personen von in der Regel höherem Stand – zwecks Bildung und zur Freizeitgestaltung zunehmend aufgesucht, Brewer 1997, S. 630f., 638-640, 220-223. Zur Galerie im *country house* siehe Girouard 1978, S. 100-102. Zur Reproduktionsgrafik seit Hogarths Zeiten siehe Alexander, Godfrey (Hg.) 1980 sowie Postle (Hg.) 2005, S. 227-261.

gedeutet werden.²⁸⁶ Daher wird die *polite* Betrachterin die Haltegeste aus der 1761er-Modegrafik mit einer weiteren Bedeutung in Verbindung gebracht haben, um die es im folgenden Kapitel geht.

III.2.2. *Polite deportment*

Die Gestik der Figur in *A Lady in the Dress of the Year 1761* weist Ähnlichkeit mit jener der Figuren in *A Lady in the Dress of the Year 1765*, *A Lady in the most fashionable Dress of the Year 1773* und *A Lady in the newest Dress of 1775* auf (Abb. 56, 65, 3, 66). Wie in der 1761er-Grafik halten die Figuren einen Arm am Körper herunter, während sie ihren anderen Arm zur Seite erhoben haben. Anstelle eines Rosenzweigs halten sie einen Fächer in der Hand und den Arm etwas höher beziehungsweise ein wenig weiter weg vom Körper. Eine vergleichbare Geste findet sich im kleinformatigen Bildnis Sarah Tyssens, das Arthur Devis 1748 schuf (Abb. 67). Die spezifische Bedeutung dieser Geste offenbart sich im Zusammenhang mit dem Verhaltensideal der *politeness*, das im Folgenden vorgestellt wird.

Die Entwicklung des Verhaltensideals der *politeness* Ende des 17. und zu Beginn des 18. Jahrhunderts hatte verschiedene Ursachen. Die zunehmende Kommerzialisierung des Landes, die allmähliche Verschiebung der kulturellen Macht vom Hof in die Städte und die Herausbildung einer neuen politischen Kultur – um nur einige Faktoren zu nennen – führten dazu, dass die Gesellschaft mit sehr unterschiedlichen Standpunkten konfrontiert wurde.²⁸⁷ Diese galt es miteinander zu vereinbaren. *Politeness* war dabei einer der Lösungsansätze, die stabilisierend und konfliktmindernd wirken sollten.²⁸⁸ Das

²⁸⁶ Auf die Bedeutung des Kontextes in der Auswertung von Gesten wies bereits Groschner 2004, S. 10 hin. Rehm 2002, S. 289, 367 hat gezeigt, dass bestimmte in Bildern dargestellte Gesten im Kontext des Bildprogramms einerseits lesbar sind und Bedeutung suggerieren, sie sich andererseits jedoch einer eindeutigen Bedeutungszuweisung entziehen. Die Anwendung von Gestik erschöpfe sich, so Rehm, nicht in Unbestimmtheit, sondern es eröffneten sich unterschiedliche Deutungsmöglichkeiten, die verschiedenen Mitteilungsebenen entsprächen und das Verständnis der Bildaussage erweitern oder vertiefen könnten.

²⁸⁷ Ausführlich fasst Carter 2001, S. 24-27 die unterschiedlichen Faktoren für den Aufstieg von *politeness* auf Basis des jüngsten Forschungsstandes zusammen. Siehe außerdem Klein 2002, S. 878-882; Brewer 1997, S. 98f.; Langford 1989, S. 4f.

²⁸⁸ Andere führt beispielsweise Schröder 2006, S. 44 an, der auf politisch motivierte, schichtenübergreifende Grundüberzeugungen wie die Vorstellung von den unantastbaren Rechten freier Engländer und die der nationalen „Wir-Identität“ hinweist.

Ziel der *politeness* lag darin, gegenseitige Toleranz und Verständnis für den anderen hervorzurufen, indem durch gesellschaftlichen Umgang die eigenen Leidenschaften gezügelt wurden und ein guter Geschmack kultiviert wurde, um zu erkennen, was der Gemeinschaft dienen und schließlich den sozialen Frieden sichern könnte.²⁸⁹

Kurz nach der Jahrhundertwende hatten die Zeitschriften *The Tatler* und *The Spectator* das *politeness*-Ideal erstmals in den öffentlichen Diskurs eingebracht. Bald darauf folgte die weitere Verbreitung durch Benimmbücher und didaktische Leitfäden. In ihrem Kern bedeutete *politeness* eine Abwendung von Starrheit und Hierarchie, an deren Stelle eine gewisse Informalität trat, die mit Schlagwörtern wie *easiness*, *naturalness* und *freedom* umschrieben wurde.²⁹⁰ Soziale Grenzen wurden hierdurch weder aufgehoben, noch herrschte soziale Gleichheit. Im Gegenteil – wie am Beispiel der *polite* und der *beau monde* bereits deutlich wurde – war der Wunsch nach Abgrenzung deutlich ausgeprägt. Ein gemeinsames Verhaltensideal erleichterte jedoch die Kommunikation verschiedener Gruppen und auch der Geschlechter untereinander und ermöglichte ihnen Zusammenkünfte, die in dieser Form bisher nicht denkbar gewesen waren. Schauplätze dieser Zusammenkünfte waren die noch recht jungen Orte der Geselligkeit: Kaffeehäuser und Klubs, die Oper, das Theater und Konzerte, Vergnügungsgärten, städtische Promenaden, Bälle und Versammlungen, aber auch das Wohnhaus mit seinen öffentlichen Räumen, wie beispielsweise dem *reception* oder dem *dining room* sowie in deren Erweiterung der Garten.²⁹¹ Nur in Gesellschaft konnte *politeness* gedeihen. In der Isolation, so nahm man an, schließe es in eine zu starke Beschäftigung mit sich selbst und in Intoleranz um.²⁹²

Politeness zeigte sich in bestimmten Fertigkeiten und Aktivitäten, durch die sich die Kultiviertheit des Menschen in Szene setzen ließ. Diese *accomplishments* betrafen sein Benehmen und seine Umgangsformen, seine Sprache, seinen Habitus, seine Beschäftigungsbereiche und generell seine Einstellung zu gesellschaftlichen Prozessen. So wurden neben

²⁸⁹ Brewer 1997, S. 102.

²⁹⁰ Klein 2002, S. 878f. bezieht in diesem Zusammenhang Stellung gegenüber Norbert Elias, der dem menschlichen Verhalten im Zivilisationsprozess eine zunehmende Versteifung konstatiert, vgl. Elias 1997.

²⁹¹ Klein 2002, S. 879. Dies bedeutete jedoch nicht, dass *politeness* nicht auch außerhalb dieser Orte praktiziert wurde, Vickery 1998, S. 222.

²⁹² Brewer 1997, S. 102.

Fertigkeiten wie dem Lesen, Schreiben, Musizieren, Zeichnen und der Kunstbetrachtung, die kurzweilige Konversation, Sauberkeit und Tischmanieren sowie die Kontrolle über die eigenen Emotionen und ein würdevolles und korrektes Auftreten basierend auf der angemessenen Wahl der Kleidung und dem richtigen *deportment* erwartet. Die Beschäftigung mit dem Eindruck, den man bei seinem Gegenüber hinterließ, erhielt dabei entscheidende Bedeutung. Der moralische und persönliche Wert des Menschen wurde an seiner äußeren Erscheinung gemessen.²⁹³

Um eine kultivierte Identität zu erschaffen, zu erhalten oder zu verfeinern, standen verschiedene Hilfsmittel parat. Der Geschmack als kontrollierende, moralische Instanz auf der Suche nach Erkenntnis sollte dazu befähigen, die richtigen unter ihnen auszuwählen, und war gleichzeitig selbst Gegenstand der Bestrebungen.²⁹⁴ Guter Geschmack wurde zum Mittel sozialer Distinktion, denn seine Bildung setzte einen bestimmten Grad an Intellektualität voraus.²⁹⁵ Frauen wurde die besondere Befähigung zugeschrieben, sinnvolle und gemäßigte Entscheidungen treffen zu können. Hierdurch, so glaubte man, würde die englische Gesellschaft vor dem eigenen Verfall bewahrt, der sie durch ihre kommerzielle Ausrichtung zu bedrohen schien.²⁹⁶ In periodischen Essays und Verhaltensratgebern, deren Auflage stetig stieg, wurden die Leserinnen und Leser instruiert, wie sie sich verhalten sollten und dazu angehalten, zu beobachten und zu interpretieren, was um sie herum geschah. Das Führen eines Tagebuches sollte die Auseinandersetzung mit dem eigenen Selbst fördern. Im Sammeln von Kunst wie beispielsweise von Konversationsstücken oder von kostengünstigeren Grafiken zeigte sich die *polite* Kennerschaft.²⁹⁷ Die Einrichtung des eigenen Hauses und die damit verbundene

²⁹³ Styles 2007, S. 181.

²⁹⁴ Zur Bedeutung und Problematik des Geschmacksbegriffes in England im 18. Jahrhundert siehe Lütke, Fontius 2000, S. 792-795, 800-803; Brewer 1997, S. 87-98; Klein 1967; Dickie 1996.

²⁹⁵ Brewer 1997, S. 91 und weiter S. 93: „More than anything else, taste depended upon the written and printed word, on descriptions, criticisms and discussions of cultural activity which created communities of interest. Music and the theatre could be enjoyed by illiterate people, and their access to literature was also helped by the practice among all classes of reading aloud. But it was very difficult, unless you were a fluent reader, to talk knowingly and with authority about the cultural fashions of the day.“

²⁹⁶ Styles, Vickery 2006, S. 16.

²⁹⁷ Klein 2002, S. 891.

Zurschaustellung häuslicher Gegenstände wie Tischgeschirr, Besteck, Vorhänge, Tapeten, Uhren usw. erlangten dabei ebenso wichtige Bedeutung wie die eigene Kleidung. Ihre Rolle für die Identitätskonstruktion wurde öffentlich diskutiert. Bereits 1712 machte beispielsweise *The Spectator* in dem Artikel „How much Cloaths contribute to make us agreeable objects“ Kleidung und ihre Wirkung auf den Menschen zum Thema.²⁹⁸ Unzählige Romane des 18. Jahrhunderts legen Zeugnis ab über die fatalen Folgen der Wahl der falschen Kleidung innerhalb einer bestimmten Situation.²⁹⁹

Die richtige Kleidung allein reichte allerdings nicht aus. Ebenso wichtig war, wie man sich in ihr bewegte. Der von außen sichtbare Körper wurde als Index des Inneren, der Seele und des Verstandes begriffen.³⁰⁰ Wenngleich das Auswerten der Körpersprache ein ständiges Verhalten des Menschen ist, war man sich im 18. Jahrhundert des Prozesses hoch bewusst. Körpersprache wurde nicht mehr nur von Experten, sondern auch zunehmend von gut unterrichteten Amateuren wissbegierig analysiert und interpretiert.³⁰¹ Vorschriften gab es für annähernd jede Form von Bewegung.³⁰² Wer es sich leisten konnte, engagierte einen Tanzlehrer, der über das Tanzen hinaus das Wissen von den Feinheiten eines kultivierten Auftretens vermittelte. Daneben bot die *conduct literature* Veröffentlichungen, in denen die angemessene Körperhaltung thematisiert und didaktisch verbreitet wurde. Neben Erziehungsratgebern wie Adam Petries *Rules of Good Deportment, or of Good Breeding* (1720) oder John Essexs *The Young Ladies Conduct, or Rules for Education* (1722), die es sich zur Aufgabe gemacht hatten, insbesondere junge Menschen in Höflichkeitserweisen zu unterrichten, zählte auch François Nivelons bereits erwähnte Abhandlung *The Rudiments of Genteel Behavior* (1737) dazu, die auf eine breitere Öffentlichkeit hin angelegt war.

Polite deportment wurde wiederholt in der Konversationsmalerei reflektiert. Neben William Hogarth, Bathélemy du Pan (1712-1763) oder James

²⁹⁸ *The Spectator*, 8. September 1712.

²⁹⁹ Ribeiro 1986, S. 95.

³⁰⁰ Oliver 2008, S. 16. Zu den durch John Locke geprägten Auffassungen der Verbindung von Körper und Geist in *The Spectator* und insbesondere Samuel Richardsons Werk siehe ebd. S. 26-39. In der empfindsamen Literatur wurde der Körper wiederholt thematisiert. Batchelor 2005, S. 13 merkt an: „The near-fetishistic emphasis placed on the body in sentimental literature is well documented by recent critics.“

³⁰¹ McMaster 2004, S. x.

³⁰² Annas 1983, S. 35.

Wills (aktiv Mitte der 1740er Jahre) berücksichtigte auch Arthur Devis gemäß den zeitgenössischen Idealen den Haltungskodex in der Anlage seiner Figuren.³⁰³ Vor allem seine Arbeiten aus der Zeit zwischen den späten 1740er Jahren und Mitte der 1750er Jahre zeugen hiervon, wenngleich Devis dieser Methode wie kein anderer seine gesamte Karriere hindurch treu blieb.³⁰⁴ Bei Devis, wie auch bei anderen Künstlern, sticht bei den weiblichen Figuren wiederholt die *To Give or Receive*-Geste hervor, wie sie in François Nivelons *The Rudiments of Genteel Behavior* publiziert wurde. Beständig wendete Devis das systematisierte Vorbild in seinen Werken an, zum Teil ohne Rücksicht auf seine inhaltliche Bedeutung. Während das „in Empfang nehmen von etwas“ – nämlich den von ihrem Sohn geschossenen Fasan – in der Geste Anne Ordes nachvollziehbar ist, wird dieselbe Armhaltung bei der jungen Frau aus der Familie Vanneck zum Zeigegestus, während Sarah Tyssen schlicht in dieser Geste posiert (Abb. 68-70).

Vor diesem Hintergrund können die Gesten der Figuren in den Modegrafiken *A Lady in the Dress of the Year 1761*, *A Lady in the Dress of the Year 1765*, *A Lady in the most fashionable Dress of the Year 1773* und *A Lady in the newest Dress of 1775* nicht nur als aus dem traditionellen Bildnis stammende Haltegeste, sondern auch als *polite* Geste des *To Give or Receive* entschlüsselt werden (Abb. 56, 65, 3, 66).³⁰⁵ Die Modefiguren führen somit entsprechend des Ideals der *politeness* eine typische und als Höflichkeitserweis bekannte Geste aus. Sie weisen sich nicht nur als schön und elegant, sondern auch als kultiviert und geschmackvoll aus, als Frauen, die sich ihrem gesellschaftlichen Stand gemäß gebaren – und damit letztlich als genau jene Frauen, die die Zielgruppe der Modegrafiken darstellten.

Diese Einbeziehung festgeschriebener zeitgenössischer Verhaltensregeln in die Gestik der Figuren in Modegrafiken aus *pocket memorandum books* kann noch an einem zweiten Beispiel belegt werden, dass in Kapitel II.5. im Zusammenhang mit Hubert Gravelots *Suite de Figures de Mode* bereits

³⁰³ Siehe beispielsweise William Hogarth, *The Western Family* (1738, Abb. in Hallett, Riding 2006, S. 113), Bathélemy du Pan, *The Children of Frederick, Prince of Wales* (1746, Abb. in Waterhouse 1994, S. 192), James Wills, *The Andrews Family* (1749, Abb. in Waterhouse 1994, S. 199).

³⁰⁴ D'Oench 1980, S. 13, 18.

³⁰⁵ „... as about to Deliver or Receive, present the Right Hand, and withdraw it a little, then presenting it again, Give or Receive the Thing intended, and easily withdrawing the Hand, till it come to a circular Action, place it on the other...“, Nivelon 1737 (Unpaginiertes Traktat).

Thema war. Es handelt sich hierbei um die Geste der ineinander gelegten Hände beziehungsweise Unterarme, wie sie beispielsweise die Figur in *A Lady in the Dress of the Year 1762* ausführt und die weiter oben mit den Porträts *Lady Alston* von Gainsborough und *Henrietta Maria* von van Dyck verglichen wurde (Abb. 60, 61). Auch diese Geste wurde von Nivelon als ausgewiesene Geste der Höflichkeit vorgestellt: Es handelt sich um die angemessene Haltung während des *Walking* (Abb. 27).

Während diese Geste eine gewisse Zeitlosigkeit besitzt,³⁰⁶ trat die *To Give or Receive*-Geste zeitspezifisch auf. Wie in der Malerei, wo sie mit Ausnahme von Arthur Devis ab Mitte der 1750er Jahre nicht mehr verwendet wurde, ist sie auch in den Modegrafiken aus *pocket memorandum books* in didaktischer Zeichenhaftigkeit nur in einem bestimmten Zeitraum, nämlich bis in die 1770er Jahre, zu beobachten. Dies ist sowohl im Kontext der Empfindsamkeit als auch der Natürlichkeit zu bewerten, die im Anschluss an das folgende Kapitel thematisiert werden.

III.2.3. Antikenbegeisterung

In Modegrafiken, wie beispielsweise *Ladies in Fashionable Dresses* oder *Ladies in the Dresses of 1785*, ist bei den – jeweils linken – Figuren eine exaltierte, auffallend akzentuierte Gestik beziehungsweise Körperhaltung zu diagnostizieren (Abb. 71, 74). Auch hier kann eine Verbindung zu einer zeitgenössischen malerischen und gesellschaftlichen Entwicklung hergestellt werden, der Antikenbegeisterung, die an dieser Stelle beleuchtet werden soll.

Als erstes Vergleichsbeispiel aus der Porträtmalerei wird das 1761 entstandene Gemälde *David Garrick between Comedy and Tragedy* von Joshua Reynolds herangezogen (Abb. 73). Es zeigt den Autor und Schauspieler David Garrick (1717-1779), hin- und hergerissen zwischen der personifizierten Komödie und der Tragödie. Interessant im Zusammenhang mit den Modefiguren ist die Figur der Tragödie. Wenngleich die erhobenen Arme der linken Modefiguren in *Ladies in Fashionable Dresses* und *Ladies in the Dresses of 1785* etwas niedriger gehalten werden, so spiegelt sich doch die Haltung der Tragödie in jenen der Figuren in den Modegrafiken wieder. Vorbildhaften Charakter für die Figur der Tragödie besitzen antike Skulpturen wie beispielsweise die

³⁰⁶ Siehe Kapitel II.5., S. 65.

Demeter, die Reynolds aus eigener Anschauung während seiner Zeit in Rom oder aus Stichen gekannt haben muss (Abb. 72). Reynolds' Rückgriffe auf antike Vorbilder spiegeln die Antikenbegeisterung, die sich im Verlauf des 18. Jahrhunderts ausbildete.

In der Folge der Entdeckung und systematischen Ausgrabung der Städte Herculaneum und Pompeji in den 1730er und 1740er Jahren erfasste ganz Europa, so auch England, die Antikenbegeisterung, die – von englischen Zeitgenossen als *antique manner* bezeichnet – zum Neoklassizismus führte.³⁰⁷ Mit der *Grand Tour*, die bald durch das intensive Studium antiker Texte vorbereitet wurde, ging ein umfangreicher Skulpturenimport einher, der sich beispielsweise in der spektakulären Sammlung Charles Townleys (1737-1805) manifestierte, die zu einer berühmten Londoner Sehenswürdigkeit wurde.³⁰⁸ Maßgebende Schriften über die Kunst und Architektur des Altertums wurden veröffentlicht, so James Stuarts und Nicholas Reveretts *The Antiquities of Athens* (1762) oder die wenige Jahre später durch Baron d'Hancarville besorgte Inventarisierung von William Hamiltons antiken Kunstschatzen.³⁰⁹

Die *antique manner* wurde in vielen künstlerischen Bereichen zum Leitbild erkoren. Neben der Architektur und der angewandten Kunst, wo beispielsweise Unternehmer wie Josiah Wedgwood (1730-1795) und Matthew Boulton (1728-1809) auf den Gebieten der Keramik und Metallverarbeitung eine wahre Manie für Vasen nach antiken Vorbildern auslösten, so auch in der Porträtmalerei von Künstlern wie Benjamin West (1738-1820), James Barry (1741-1806) und insbesondere Joshua Reynolds.³¹⁰ Im Rahmen seiner Bestrebungen, die englische Malerei zu nobilitieren, verfolgte der erste Präsident der Royal Academy of Arts eine historisierende Herangehensweise an die Kunst. Im Mittelpunkt seiner Auffassung stand die Dauerhaftigkeit unveränderlicher Prinzipien, ein generalisierter und idealer Malstil, den er als *grand style* postulierte,

³⁰⁷ Eine weitere Ursache für die Entwicklung des Neoklassizismus gründete in der Abkehr vom Rokoko. Die Formensprache des Rokoko wurde, wenngleich sie in England weniger als anderswo ausgeprägt war, zunehmend als Widerspruch auf der Suche nach einem „wahren“, moralisch höher angesehenen klassischen Stil empfunden, Snodin, Styles (Hg.) 2001, S. 197.

³⁰⁸ Zur *Grand Tour* siehe Gage 1979, S. 163-171; zu Charles Townleys Sammlung siehe Lerche 2006, S. 446; außerdem Coltman 2006, S. 165-193 und Coltman 2009, 223-272, deren Arbeiten eine ausführliche Aufarbeitung der Antikenbegeisterung in England liefern.

³⁰⁹ Hamilton, William (1766-67): *Catalogue of Etruscan, Greek and Roman Antiquities*.

³¹⁰ Hope 1988, S. 1; Snodin, Styles (Hg.) 2001, S. 197-201.

und der das Wahre und Schöne aufzeigen sollte.³¹¹ In seiner Umsetzung griff er neben Gemälden alter Meister immer wieder auch auf antike Skulpturen zurück.

Weitere Beispiele dafür, dass die Antikenbegeisterung durch Reynolds' Werk ihren Weg in die Modegrafiken aus *pocket memorandum books* fand, sind beispielsweise *Three Ladies in the Dress of 1777* (Abb. 77) oder *A Lady in the Dress of the Year 1776*. Die Dreifiguredarstellung greift das Thema der Grazien auf, das Reynolds in *Three Ladies adorning a Term of Hymen*, dem Bildnis der auch als *Irish Graces* bekannten Montgomery-Schwestern, zugrunde gelegt hatte, das 1774 in der Royal Academy zu sehen war.³¹² Während Reynolds die Dreierriege aufbricht, orientiert sich die Modegrafik an der klassischen Anordnung, wie sie beispielsweise durch Raffaels Darstellung der Drei Grazien bekannt wurde (Abb. 79, 78). Die Pose der Modefigur in der 1776er-Grafik erinnert hingegen an die Venus von Medici, die Reynolds wiederum als Vorbild für das Porträt der *Lady Catherine Bampfylde* wählte, das ca. 1776 und damit in etwa zur selben Zeit fertig gestellt wurde, aus der die Modegrafik stammt.³¹³

Schließlich bleibt noch festzuhalten, dass die Pose in den Grafiken *Ladies in Fashionable Dresses* und *Ladies in the Dress of 1785* ebenfalls im Zusammenhang mit der zeitgenössischen Tanz- und Theaterwelt gesehen werden kann. So finden sich ähnliche Armhaltungen einerseits im Bereich des Tanzes, wie beispielsweise das Porträt *Eva-Maria Garrick as La Violetta* zeigt; andererseits im Bereich des Theaterspiels, wie die Illustrationen Garricks als König Lear und Macbeth sowie die rechte Figur in Johan Zoffanys Gemälde *David Garrick in „The Farmer's Return“* belegen (Abb. 75, 76, 85).

So oder so inspiriert, lenkt diese durchaus heroisch und in jedem Fall theatralisch anmutende Pose aufgrund ihrer formalen Gestaltung den Blick der Betrachterin höchst zielgerichtet auf die Modefigur und somit

³¹¹ In seinem dritten Diskurs schreibt Reynolds: „I have formerly observed, that perfect form is produced by leaving out particularities, and retaining only general ideas: I shall now endeavour to shew that this principle, which I have proved to be metaphysically just, extends itself to every part of the Art; that it gives what is called the *grand style*, to Invention, to Composition, to Expression, and even to Colouring and Drapery.“, Reynolds, Wark 1997, S. 57. Zur Doktrin der „ut pictura poesis“ und zu Reynolds' Zitatkunst als die von ihm eingesetzten Nobilitierungsprinzipien siehe Prochno 1990, S. 11-48.

³¹² Prochno 1990, S. 83.

³¹³ Siehe Kat. 48; zu Reynolds Porträt und für Abb. desselben Postle (Hg.) 2005, S. 126 sowie Wien 2009, S. 155ff., hier auch Abb. von Venusdarstellungen.

auf den Modenvorschlag. Die Verwendung eines formalen Vorbildes, um den Modenvorschlag bildlich möglichst interessant zu inszenieren, zeigt sich auch in mehrfigurigen Modegrafiken wie beispielsweise der oben vorgestellten im Stil der Graziendarstellung. Mit diesem Typus kann die Modegrafik gleich drei Modenvorschläge präsentieren und dabei aufgrund der in unterschiedlichen Ansichten dargestellten Figuren zudem Einzelheiten der jeweiligen Moden aus verschiedenen Blickwinkeln vorführen.

Wie im Zusammenhang mit der Tradition des monumentalen Bildnisses in Kapitel III.2.1. beobachtet wurde, ist für die in diesem Kapitel angeführten Beispiele ebenfalls zu konstatieren, dass die spezifische Bedeutung aus den malerischen Vorbildern keine entscheidende Rolle für die Modegrafiken spielt. Ausschlaggebend ist jedoch auch hier ihre grundlegende Bedeutung: Ob Vorbild Venus, Grazien, Tänzerin und letztlich auch Schauspieler, sie alle stehen – die einen mehr, die anderen weniger – für Anmut, Eleganz, Schönheit und Körperbeherrschung.

III.2.4. Empfindsamkeit

Ein ganz anderes Gefühl als die bisher vorgestellten Beispiele von Modegrafiken aus *pocket memorandum books* vermitteln Darstellungen wie beispielsweise *Dresses of the Year 1782* oder *A Lady in the Dress of the Year 1787* (Abb. 80, 81). Ungefähr ab 1780 treten Beispiele auf, in denen die Körperhaltung und Gesten der Figuren eine empfindsame Mentalität vermitteln, wie sie in vergleichbarer Weise exemplarisch in Thomas Gainsboroughs Porträt *Mrs Richard Brinsely Sheridan* zu beobachten ist und die die Gesellschaft im Verlauf der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts zunehmend prägte (Abb. 82).

Gegen Mitte des Jahrhunderts zeichnete sich erstmals eine Veränderung in der Einstellung zum Verhaltensideal der *politeness* ab. Mit seinem Akzent auf dem Akt der Selbstinszenierung und den Problemen, die sich hieraus ergaben, geriet *politeness* zunehmend in die Kritik. *Politeness* wurde nun weniger als Ausdruck eines vermeintlich natürlich generierten, als vielmehr eines künstlichen und oberflächlichen Verhaltens gesehen, dem seine hehren, moralisch motivierten Ziele abhanden gekommen waren. Die städtische Gesellschaft mit ihren Verlockungen wurde dabei zur Projektionsfläche eines Negativbildes, dessen positives Gegenstück man

im ländlich-provinziellen, einfachen Leben sah.³¹⁴ *Feeling* und *sentiment* wurden zu den Schlagworten jenes Mentalitätswandels, für den sich die Bezeichnung der Kultur der Empfindsamkeit (*culture of sensibility*) durchsetzte, deren Blütezeit in den Zeitraum zwischen den 1770er und 1790er Jahren fiel.³¹⁵ Im Kern der Empfindsamkeit standen das Gefühl und die Empfindung, eine Hinwendung zum Selbst, die bereits im Ideal der *politeness* propagiert worden war. Im Gegensatz zur *politeness* rückten die sinnliche Wahrnehmung und die hieraus resultierenden Emotionen stärker in den Mittelpunkt.³¹⁶ Die aus der Medizin, Philosophie und Psychologie übernommenen Begriffe *sentiment* und *sensibility* bezeichneten nun „einen hohen Grad der Wahrnehmung und des Gefühls, eine intensive emotionale und physische Empfänglichkeit“.³¹⁷ Wie der *politeness* wurde auch der Empfindsamkeit eine moralische Bedeutung zugewiesen. Der moralisch tugendhaftere Mensch war jener mit dem höheren Grad an Empfindungsfähigkeit, die sich in empathischen Merkmalen wie Mitleid, Güte und Wohltätigkeit zeigte.³¹⁸ Im Vergleich betrachtet, erschienen die Ideale der Empfindsamkeit und jene der *politeness* ein sich ausschließendes Gegensatzpaar zu ergeben. *Sensibility* stand für Authentizität und Aufrichtigkeit, naturgemäßes Gefühl und den Rückzug ins Innere, Bescheidenheit und Moral. *Politeness* wurde hingegen zunehmend mit affektiertem Verhalten und Heuchelei, dem urbanen Leben und öffentlicher Zurschaustellung, Reichtum und negativ belegter, aristokratischer Moral gleichgesetzt. Unabhängig von diesen Zuweisungen existierten beide Konzepte jedoch nebeneinander.³¹⁹ *Politeness* wurde nicht grundsätzlich aufgegeben, aber dem neuen Ideal *sensibility* angepasst. Verhaltensratgeber betonten nun, dass zuvorkommende Umgangsformen auf dem unmittelbaren Ausdruck

³¹⁴ Brewer 1997, S. 111-113.

³¹⁵ Nünning 1996a, S. 107 unterscheidet zeitlich genau zwischen der Kultur und dem Kult der Empfindsamkeit. Der Kult, der aufgrund der Übersteigerung des Gefühls entstand und bereits von Zeitgenossen kritisiert wurde, setzt nach Nünning ab 1760 ein. Den Zeitraum der Empfindsamkeit datiert sie auf ca. 1740-1790. Zum Kult der Empfindsamkeit siehe auch Barker-Benfield 2002, S. xix, der jedoch keine klaren Zeitgrenzen angibt.

³¹⁶ Zu den Gründen der Aufwertung von Emotionen siehe Roggendorf 2004, S. 173.

³¹⁷ Nünning 1996a, S. 108, hier auch zum Bedeutungswandel der Begriffe; zur Begriffsgeschichte siehe außerdem Todd 1986, S. 6-9; Sauder 1974, Bd. 1, S. 3f.

³¹⁸ Nünning 1996a, S. 109.

³¹⁹ Brewer 1997, S. 115.

echter Gefühle gründen sollten anstatt auf einer oberflächlichen Aneignung ausgewiesener Verhaltensweisen.³²⁰

Im Bereich der Künste zeichnete sich die kultivierte, empfindsame Person nun weniger durch ihren Verstand und eine intellektuelle, kritische Wahrnehmung aus, sondern vielmehr durch eine spontane und emotionale Erfassung ihrer Umwelt.³²¹ Die Damenmode reagierte auf das neue Ideal mit der Abkehr von den bisher vorherrschenden strengen geometrischen Formen. Anstelle der dreieckigen Silhouette und reichen Verzierungen wurden weichere, rundere Formen, die vorgaben, den weiblichen Körper auf eine natürlichere Weise herauszustellen, und leichtere Stoffe favorisiert.³²² In der Körpersprache zeigte sich Empfindsamkeit in bestimmten Reaktionen und Gebärden.³²³ Neben Erröten, Erbleichen, Tränen und Seufzen wurde *sensibility* beispielsweise durch eine entspannte, in sich gekehrte Haltung oder einen geneigten Kopf signalisiert. Der Rückzug aufs Land erlangte mit der Empfindsamkeit neue Bedeutung. Die Natur wurde – auch in Form des vermeintlich natürlichen Landschaftsgartens – zum typisch empfindsamen Erfahrungsraum. Fern der durch Künstlichkeit bestimmten städtischen Welt konnte sich der empfindsame Mensch hier seiner selbst gewahr werden.³²⁴

Wie *politeness* manifestierte sich *sensibility* in vielen literarischen und künstlerischen Formen. Romane englischer und französischer Schriftsteller wie beispielsweise Samuel Richardsons *Clarissa* (1747), Laurence Sternes *Tristram Shandy* (1759-1767) oder Jean Jacques Rousseaus *Julie, ou, la Nouvelle Héloïse* (1761), der noch im Jahr seines Erscheinens ins Englische übersetzt wurde, legen ebenso hierüber Zeugnis ab wie Essays und Gedichte der Zeit.³²⁵ In der Malerei zeigte sich Empfindsamkeit unter anderem im Œuvre von Künstlern wie Joseph Wright of Derby (1734-1797), Angelika Kauffmann (1741-1807)

³²⁰ Nünning 1996a, S. 112.

³²¹ Brewer 1997, S. 114.

³²² Zur Entwicklung der Damenmode im 18. Jahrhundert in England siehe Ribeiro 1984, S. 89, 98-114, 140, 149-160; Arnold 1985, S. 20 liefert eine piktografische Darstellung der unterschiedlichen Silhouetten.

³²³ Nünning 1996a, S. 112f.

³²⁴ Wegmann 1988, S. 90-97; Brewer 1997, S. 118-119.

³²⁵ Brewer 1997, S. 115. Einen guten Überblick über die Ausbreitung der Empfindsamkeit in den verschiedenen literarischen Diskursen mit besonderem Augenmerk auf Dramen und Romane gibt Nünning 1996a, S. 112-123.

und Francis Wheatley (1747-1801) sowie in der Porträtmalerei insbesondere bei Thomas Gainsborough, der in seinen späteren Landschaftsbildnissen eine spezifische Darstellungsform des Empfindsamen und Natürlichen entwickelte, wie sie sich beispielhaft im Porträt der *Mrs Richard Brinsely Sheridan* manifestiert.³²⁶

Als typische Zeichen ihrer emotionalen und physischen Empfänglichkeit haben die Figuren in den Modegrafiken aus *pocket memorandum books* ihren Kopf leicht geneigt und blicken versonnen – in die eigenen Gedanken vertieft oder ihrem Kind entgegen. Durch dicht umfängendes Baumwerk, sich herabsenkende Wipfel und beispielsweise den entsprechend der geneigten Körperhaltung der Modefigur in der 1782er-Grafik gesetzten Baumstamm wird darüber hinaus, wie auch in Gainsboroughs Porträt, die Natur als empfindsamer Erfahrungsraum anschaulich.

III.2.5. Natürlichkeit

In Modegrafiken wie *A Lady in the Dress of the Year 1764*, *A Lady & Children in the Dress of 1770* oder *A Lady in the newest full Dress and another in the most fashionable Undress* muten die Figuren aufgrund ihrer körperlichen Inszenierung „natürlich“ an (Abb. 45, 83, 51). Diese Darstellungsweise fand ihr konzeptionelles Vorbild in der späten Konversationsmalerei bei Johan Zoffany wie beispielsweise die Gegenüberstellung mit dem Bildnis *The Colmore Family* (1767) zeigt (Abb. 84). Auf vergleichbare Weise zu den Modegrafiken sind die Figuren in plausible Handlungen eingebunden, handeln in realistischer, zwangloser Weise und sind in einem engen, aufeinander ausgerichteten und dynamisch-bewegten Miteinander präsentiert.³²⁷ Wie Thomas Gainsborough verschrieb sich Zoffany mit dieser Darstellungsform einem modern-aufklärerischen antiakademischen Natürlichkeitsideal, das die sinnlich-visuelle Wahrnehmung in den Mittelpunkt rückte und dies unter anderem durch die Darstellung von Bewegung erreichte.³²⁸

³²⁶ Den Aspekt des Empfindsamen in Gainsboroughs Malerei erarbeitet Roggendorf 2004, siehe in diesem Zusammenhang außerdem Wiehn 2008; zu Gainsboroughs Darstellungsform des Natürlichen siehe Gockel 1999.

³²⁷ Zu dieser Darstellungsweise, die erst Zoffany in die Konversationsmalerei einführt, siehe Lerche 2006, S. 200f., 337f.

³²⁸ Schon Bermingham 1982, S. 10f. kontextualisierte Zoffany mit „Natürlichkeit“, ohne ihn jedoch, wie in der vorliegenden Arbeit, in eine antiakademische Kunstbewegung einzuordnen.

Thomas Gainsboroughs spätere Landschaftsporträts der 1760er bis 1780er Jahre zeugen von einem künstlerischen Konzept, das dem seines Konkurrenten und Akademiepräsidenten Joshua Reynolds in vielerlei Hinsicht entgegengesetzt war. Dabei war Gainsborough jedoch keineswegs der autodidaktische Einzelgänger, zu dem ihn Reynolds in seiner vierzehnten Vorlesung stilisierte.³²⁹ Er war vielmehr einer der wichtigsten Protagonisten einer antiakademischen Kunstbewegung, deren Anhänger sich aus der bildenden und der darstellenden Kunst und der Musik zusammenfanden und deren gemeinsames Anliegen, so die These, auch in Johan Zoffanys Behandlung des Konversationsstückes nachweisbar ist.³³⁰

Auf dem Gebiet der darstellenden Künste nahm David Garrick die zentrale Rolle in der antiakademischen Kunstbewegung ein.³³¹ Der Schauspieler wurde Zoffanys wichtigster frühester Förderer und blieb bis zu seinem Tod treuer Freund und Auftraggeber. 1762 nahm er Zoffany in seinem Hause auf und erteilte ihm eine Reihe von Porträtaufträgen, die es Zoffany ermöglichten, sich einen Namen in der Londoner Kunstszenen zu machen.³³² Zu Zoffanys engsten Freunden zählten, kurz nachdem er in die Dienste der königlichen Familie getreten war, auch die Hofmusiker Carl Friedrich Abel (1725-1787) und Johann Christian Bach (1735-1782), die ihrerseits mit virtuoser Instrumentalmusik das avantgardistische, antiakademische Milieu musikalisch repräsentierten.³³³

Was die Vertreter der antiakademischen Bewegung verband, war neben der Aufwertung von künstlerischen Techniken die Würdigung subjektiver, sinnlich-visueller Erfahrung. Ins Zentrum des Kunsterlebnisses rückte der Seh- und Empfindungsakt, der das Wort im Sinne eines intellektuellen Vorwissens als Vermittlungsinstanz ablöste. Fundamental für diese Einstellung war die Vorstellung von einer dynamischen Einheit von Mensch und Natur, die mit der des akademischen Lagers von einer vorgewussten Ordnung der Natur, der Unanfechtbarkeit von Regeln und Prinzipien und folglich einer Hierarchie zwischen Mensch und Natur brach. Die materielle, äußere,

³²⁹ Reynolds, Wark 1997, S. 247-261.

³³⁰ Zu Thomas Gainsboroughs Porträtauffassung siehe Gockel 1999, insbesondere S. 92-129 zur antiakademischen Kunstbewegung.

³³¹ Gockel 1999, S. 97-107.

³³² Lerche 2006, S. 54; Treadwell 2009, S. 53-79.

³³³ Gockel, 1999, S. 118-124; Treadwell 2009, S. 124.

ungeordnete Natur wurde zur Grundlage jeglicher Erkenntnis erhoben.³³⁴ Im Falle Garricks bedeutete dies, dass er sich vom herkömmlichen rhetorischen Deklamationsstil zugunsten einer Spielweise abwandte, die der körperlichen Bewegung und Ausdruckskraft eine beispiellos tragende Rolle beimaß. Statt an typisierten Bewegungen festzuhalten und ein feststehendes Ausdrucksrepertoire abzurufen, wie es der traditionellen Schauspielpraxis entsprach, orientierte sich Garrick am plausiblen Gebaren, am „natürlichen“ Verhalten des Menschen. Durch den visuellen Eindruck sollte der Text interpretiert und vervollständigt werden.³³⁵

Die ersten Aufträge, die Zoffany für Garrick besorgte und die ihn in der Folge zu seiner Beschäftigung mit dem herkömmlichen *conversation piece* führten, waren Theater-Konversationsstücke. Als frühestes entstand *David Garrick in „The Farmer’s Return“* (Abb. 85). 1762 hatte Garrick *The Farmer’s Return* als satirisches Interludium geschrieben, ein kurzes Stück, das zwischen der Hauptaufführung und dem Nachstück gegeben wurde. Es handelte von den Erfahrungen eines einfachen Farmers, der zu den Krönungsfeierlichkeiten von George III. und Königin Charlotte (1744-1818) nach London gereist war und hier schlussendlich auf einen Geist treffen sollte.³³⁶ Noch im April 1762 wurde Zoffanys Werk in der Society of Artists ausgestellt und geradewegs zu einem großen Erfolg. Viele weitere Gemälde dieser Art sollten folgen. Profitabel für beide Seiten, festigten sie sowohl Garricks Berühmtheit als auch Zoffanys Ruf.³³⁷ Darüber hinaus stellten diese Porträts für Garrick insbesondere eine Möglichkeit dar, seinen neuen Schauspielansatz über den Zeitraum der Theateraufführung hinaus ins Dauerhafte zu überführen. Offensichtlich war Zoffany diese Umsetzung gelungen, wie aus dem Kommentar eines Zeitungskritikers hervorgeht:

³³⁴ Gockel 1999, S. 16f., 71-74, 91, 96, sowie ebd. S. 75-91 ausführlich zu den in Gainsboroughs und Reynolds’ Malerei reflektierten ästhetischen Modellen und William Gilpins und Edmund Burkes Theorien des *picturesque* und des Erhabenen und Schönen.

³³⁵ Nicoll 1980, S. 9-15; West 1991, S. 61-68; Shawe-Taylor 1997, S. 11-14; Gockel 1999, S. 99f.; Benedetti 2001, S. 47, 63f.

³³⁶ Pedicord 1980, S. 243-252.

³³⁷ Lerche 2006, S. 55f. Neben Zoffany zählen Francis Hayman und William Hogarth zu den wichtigsten Vertretern des Theater-Konversationsstückes, das seit den 1740er Jahren existierte. Ausführlich hierzu West 1991, S. 26-31.

„... a most accurate representation on canvas of that scene as performed at Drury Lane. The painter absolutely transports us in imagination back again to the theatre. We see our favourite Garrick in the act of saying, for yes, she knocked once – and for no she knocked twice. And we see the wife and children – as we saw them on stage – in terror and amazement.“³³⁸

Der Anspruch der Orientierung am plausiblen menschlichen Verhalten manifestiert sich dabei unter anderem in der Darstellung der Figuren der Ehefrau und der Kinder. In Reaktion auf die Schilderung des Vaters und Ehemannes, der soeben von seiner Begegnung mit dem Geist berichtet hat, reagieren sie mit Erstaunen und Erschrecken. So haben beispielsweise sowohl der kleine Junge als auch die Ehefrau über die Erzählung ganz vergessen, dass sie eine Kerze beziehungsweise einen Wasserkrug halten, die gleich zu Boden tropfen wird beziehungsweise dessen Inhalt im nächsten Moment herauszufließen droht. Ihre Reaktionen vermitteln Authentizität und muteten für den zeitgenössischen Theatergänger und Betrachter des Gemäldes eben deshalb „natürlich“ an.³³⁹ Sie konnten aus der eigenen Erfahrung nachvollzogen werden – die Zuschauer „fühlten“ mit den Charakteren mit.³⁴⁰

Durch die enge Zusammenarbeit mit Garrick war Zoffany vom Beginn seiner Karriere in England für die Bedeutung und Möglichkeiten visualisierter körperlicher Bewegung sensibilisiert. Diesen Umstand vermochte er für seine Behandlung des herkömmlichen Konversationsstückes gewinnbringend einzusetzen.³⁴¹ So verhalf er der Gattung, die um die Jahrhundertmitte an Nachfrage eingebüßt hatte und in Form von Arthur Devis' stark typisierter, posenhafter Malerei zunehmend als obsolet empfunden wurde, zu neuem Aufschwung,

³³⁸ Zitiert nach Treadwell 2009, S. 61.

³³⁹ Zur zeitgenössischen Rezeption von Garricks – wie auch Gainsboroughs – Arbeiten als „natürlich“ siehe Gockel 1999, S. 97.

³⁴⁰ So äußerte sich auch ein Zeitgenosse, diese Spielweise sei für „those who have more eyes than understanding“, zitiert nach Gockel 1999, S. 100.

³⁴¹ Vorbildfunktion für die Darstellung seiner Figuren in adäquaten Gebärden während einer Beschäftigung hatten zudem die frühe Konversationsmalerei Philippe Merciers sowie die englische Genremalerei Joseph Francis Nollekens und William Hogarths, Lerche 2006, S. 201f.

indem er, wie beispielsweise im oben beschriebenen Porträt der *Familie Colmore*, den Figuren eine neue, bewegte Zwanglosigkeit einschrieb.³⁴²

Wie in Zoffanys Bildern ist diese Darstellungsweise auch in den Figuren der Modegrafiken aus *pocket memorandum books* zu beobachten. Sie wirken dynamisch, erfahren eine gewisse Verlebendigung und erwecken aufgrund der zu erwartenden Handlung den Eindruck von Bewegung. Vermeintlich unbeobachtet werden die Modefiguren in diesen Darstellungen bei Handlungen gezeigt, die plausibel und nah an der menschlichen Praxis orientiert sind. Sie reagieren aufeinander in realistischer Weise und vermitteln hierdurch eine nachvollziehbare Handlung. So blickt die Mutter in *A Lady & Children in the Dress of 1770* zu ihrem kleineren Kind hinunter und antwortet auf seinen Wunsch nach Aufmerksamkeit, indem sie ihm ihre Hand reicht (Abb. 83). In *A Lady in the newest full Dress and another in the most fashionable Undress* haben sich die Figuren einander zugewandt und ihre Gestik lässt darauf schließen, dass sie darüber beraten, in welche Richtung es nun weitergehen soll (Abb. 51). Kein Bild des Miteinanders, aber einer evidenten zu erwartenden Handlung zeigt sich bei der Einzelfigur in *A Lady in the Dress of the Year 1764*, die, ihren Blick vom Betrachter abgewandt, in den Garten schaut, in den sie sich gleich über die Treppe begeben wird (Abb. 45). Die Gesten der Figuren erscheinen dabei spontan und unbewusst aus der Aktion beziehungsweise Reaktion heraus motiviert und somit realistisch. Sie vermitteln nichts Posenhaftes oder Affektiertes, sondern vielmehr etwas zwanglos „Natürliches“. Dieses „Natürliche“ oder auch Genrehafte wird zweifelsohne zudem in jenen Modegrafiken evident, in denen die Figuren sachbezogene Tätigkeiten ausführen wie Lesen, ein Instrument spielen oder Blumen pflücken. Hierüber wie über die „Beschäftigung“ der Konversation, wie sie beispielsweise auch die Damen in *A Lady in the newest full Dress and another in the most fashionable Undress* unternehmen, wird in Kapitel III.3.3. ausführlich zu sprechen sein.

„Natürlichkeit“ in Form der Zwanglosigkeit der Modefiguren stellte ihre „wahre“ *politeness* zur Schau. Von Anfang an war das Verhaltensideal der *politeness* an die Maxime von Freiheit, Natürlichkeit und Leichtigkeit

³⁴² Hinsichtlich des schwindenden Interesses insbesondere der höheren Gesellschaft an Devis' Malerei folgert D'Oench 1980, S. 31: „Apparently the postures that had once appeared to be acceptable behavior to a variety of Devis's patrons [...] now signalled, by the mid-1760s, attitudes of vulgar middle-class pretense.“

gekoppelt. Verhandelt wurde es unter anderem unter dem Begriff des *good breeding*, der bereits durch die Wortwahl „breeding“ Natürlichkeit konnotierte.³⁴³ *Good breeding* beinhaltete zwar in jedem Fall absolute Höflichkeit und damit die Akzeptanz festgeschriebener Verhaltensregeln. Die Kunst lag jedoch darin, diese so umzusetzen, dass sie vermeintlich „natürlich“, also unpräntiös, authentisch und überzeugend anmuteten – sinngemäß derselbe Anspruch, wie er dem englischen Landschaftsgarten zu Grunde lag.³⁴⁴ Folglich schrieb Joseph Addison bereits zu Beginn des 18. Jahrhunderts:

„... nothing is so modish as an agreeable negligence. In a word, good breeding shews itself most where to an ordinary eye it appears the least.“³⁴⁵

Jahrzehnte später konkretisierte Matthew Towle 1770 in seinem Ratgeber *The Young Gentleman and Lady's Private Tutor*:

„Real Politeness is attended with Ease and Freedom, it is a sworn Enemy to every Thing that is unnatural and affected. But a proper Deportment, a little Ceremony, is necessary to recommend you, as in Moderation they are consistent with Politeness; 'tis carrying Ceremony to excess that renders it odious and blameable. Now to behave genteel is to find a Mean betwixt the two Extremes.“³⁴⁶

„Wahre“ *politeness* bedeutete also „gelebte“ *politeness*: Es ging nicht darum blind starren Regeln zu folgen, sondern diese der jeweiligen Situation

³⁴³ Mit dem Begriff *breeding* (von „to breed“ dt. züchten; brüten, sich fortpflanzen) blieb man, wie Bermingham 1982, S. 16 bereits erkannte, innerhalb des Vokabulars von Natur. Entscheidend dabei war, dass die Natur – und somit letztlich auch Natürlichkeit – damals, wie heute, als im Sinne von etwas grundsätzlich positiv belegtem „Gewordenen“ gegenüber etwas negativ belegtem „Gemachten“ (von Menschenhand) verstanden wurde, Birnbacher 2006, S. 30.

³⁴⁴ Birnbacher 2006, S. 7 zum Landschaftsgarten: „Natur wird hier zum Gegenstand einer systematisch geplanten Inszenierung, die u.a. darauf abzielt ihre eigenen Spuren zu tilgen und die künstlich nachgebildete ‚Gegend‘ als natürlich gewachsen erscheinen zu lassen. [...] Allenfalls das *Übermaß* natürlicher Schönheit, die übermäßige ‚Verstärkung‘ der natürlichen Wirkung verrät das Kunstvolle der Anlage ...“

³⁴⁵ Zitiert nach Bermingham 1982, S. 15.

³⁴⁶ Towle 1770, S. 143.

entsprechend überlegt und sinnvoll anzuwenden. Im Rahmen des *politeness*-Ideals, das bereits selbst als Leitlinie für menschliches Verhalten diente, wurde „Natürlichkeit“ somit zu einem weiteren wichtigen Beurteilungsprädikat, zu einem weiteren moralischen Kriterium.

Wenig „natürlich“ muten schließlich die auffallend akzentuierte Körperhaltung und Gestik der Figuren in Darstellungen wie der bekannten Grafik *Ladies in Fashionable Dresses* und in *LADIES in the Dresses of 1782* an. Dennoch lassen auch sie sich im Kontext von „Natürlichkeit“ erklären, im Zusammenhang mit Zoffanys Tätigkeit als Maler von Theaterkonversationsstücken und Garricks „natürlicher“ Schauspielpraxis.

Die Haltung der linken Figur in *Ladies in Fashionable Dresses* ähnelt jener der Ehefrau in *Garrick in „The Farmer’s Return“* (Abb. 71, 85). Die der rechten Figur in *LADIES in the Dresses of 1782* ist vergleichbar mit der Sophia Baddeleys in *Thomas King and Mrs Baddeley in „The Clandestine Marriage“* (Abb. 86, 87). Im Gegensatz zu den vorangegangenen Beispielen vermitteln sie keine dynamische Bewegtheit, sondern sind betont und posenhaft. Dies ist darauf zurückzuführen, dass sich im Theater „Natürlichkeit“ und akzentuierte Gestik beziehungsweise posenhafte Körperhaltung nicht ausschlossen. Wenngleich Garrick seinen neuen, „natürlichen“ Schauspielansatz auf plausibles Verhalten gründete, war es weiterhin üblich, in den Schlüsselszenen des jeweiligen Stückes unter Applaus des Publikums in den entsprechenden Posen innezuhalten. Im Theaterkonversationsstück wurde eben jenes Erlebnis reproduziert und für die Modegrafiken so übernommen.³⁴⁷

III.2.6. Sozialisation vs. Mannequin

Die Modegrafiken aus *pocket memorandum books* inszenieren ihre Figuren durch Körperhaltung und Gestik auf unterschiedliche Weise. Während es auf der einen Seite Darstellungen gibt, in denen die Figuren „natürlich“ im Sinne von realistisch anmuten und ihre Wiedergabe einer plausiblen Situation entspricht, stehen auf der anderen Seite Grafiken, in denen sich ein Akt des Posierens manifestiert. Dabei können die Körperhaltungen und Gesten in diesen „posenhaften“ Darstellungen auf

³⁴⁷ Lerche 2006, S. 98; Ashton, Burnim et al. (Hg.) 1997, S. XXIV.

verschiedene Vorbilder rekurren: auf die traditionelle monumentale Porträtmalerei, auf Höflichkeitserweise, wie sie in Illustrationen aus Verhaltensratgebern und der frühen Konversationsmalerei verbildlicht wurden, auf die zeitgenössische Theaterpraxis, auf das Ideal einer empfindsamen Körpersprache sowie auf die zeitgenössische Malerei, die sich an antiken Vorbildern orientiert.

Doch auch in den „natürlichen“ Darstellungen lassen sich diese Vorbilder durchaus ausmachen. Es kommt folglich wiederholt zu Überschneidungen in der Darstellungsweise. Neben den reinen Formen treten ebenso häufig Mischformen von „natürlicher“ und „posenhafter“ Darstellungsweise auf. So sind in „natürlichen“ Darstellungen beispielsweise Analogien zu eingeschliffenen Porträtposen im van Dyck-Stil oder zur typischen *politeness*-Geste des *To Give or Receive* zu entdecken. Offensichtlich reagieren Mutter und Kind in *A Lady & Children in the Dress of 1770* (Abb. 83) „natürlich“. Die Armhaltung der Frau entspricht dabei aber genau jener, die in *A Lady in the Dress of the Year 1761* (Abb. 56) als van Dyck-Pose beziehungsweise idealtypisch in *A Lady in the Dress of the Year 1765* als *To Give or Receive*-Geste entschlüsselt wurde (Abb. 65). In „posenhaften“ Darstellungen wie in *Ladies in Fashionable Dresses* (Abb. 71) weisen die Figuren hingegen eine Körperhaltung auf, die für die Dauer eines Moments eingefroren und somit wenig „natürlich“ und dynamisch, sondern statisch und betont erscheint. Dennoch muten die Figuren in ihrer Zweierkombination grundsätzlich plausibel an. Besonders deutlich tritt das Nebeneinander und Ineinandergreifen der beiden Darstellungsweisen in den Mehrfigurengraphiken hervor. So sind die Personen im Hintergrund hier beispielsweise in die Konversation vertieft oder auf dem Weg in eine andere Richtung, während die Figur im Vordergrund in einer eleganten, *polite* Pose verharret (Abb. 88). Schließlich treten auch „posenhaft-natürliche“ Darstellungen auf, die nicht durch sonderlich akzentuierte Gesten auffallen. Hiervon zeugen Beispiele wie *Two Ladies in the Dress of 1779*, *In the fashionable Dresses of the Year* oder *Ladies of Distinction in the fashionable Dresses of the Year 1798*, wo sich die Figuren zwar durchaus einander zuwenden, ihre zurückhaltende Gestik, die weder in der Aktion noch Reaktion ausgedrückt ist, sie in ihrer posierenden Eigenständigkeit jedoch verstärkt (Abb. 89-91).

Erreicht werden mit den unterschiedlichen Darstellungsweisen zwei verschiedene Aspekte: Während die „natürliche“ Inszenierung der

Figuren, in der sich ein starkes narratives Moment manifestiert, ihre Sozialisation in den Mittelpunkt rückt, steigert die „posenhafte“ Darstellung die Funktion der Modefigur als reinem Träger des gezeigten Modenvorschlags, als statisches Mannequin entsprechend der Bedeutung dieses Begriffes im 18. Jahrhundert mit dem zunächst die von Malern verwendeten Gliederpuppen und wenig später Schneider- und Schaufensterpuppen bezeichnet wurden.³⁴⁸

III.2.7. Fazit

Die Modegrafiken aus *pocket memorandum books* setzten viele Körperhaltungen, Posen und Gesten ein, um den Modenvorschlag zu vermitteln. Dabei wurde auf tradierte Formeln und aktuelle Konzepte aus der Bildnismalerei zurückgegriffen und gleichzeitig auf bestimmte gesellschaftliche Entwicklungen reagiert.

Die Verschiedenheit der Anleihen, wie sie an den aufgeführten Beispielen deutlich wurde, zeugt von der Anpassungsfähigkeit und dem Aktualitätswollen der Modegrafiken. Was aktuell in der Malerei und folglich auch in der Gesellschaft „passierte“, griffen die Modegrafiken auf und banden es zweckmäßig ein. Beides – Anpassungsfähigkeit und Aktualitätswollen – erklärt sich nicht zuletzt aus der Eigenschaft des Mediums *pocket memorandum book*, da es aufgrund seiner Erscheinungsweise immer nur die Mode des vergangenen Jahres präsentieren konnte.

Indem die Figuren in Posen gezeigt werden, die sich an van Dyck beziehungsweise an das zeitgenössische monumentale Bildnis anlehnen, wird ihnen Eleganz und Schönheit per se eingeschrieben. Da diese Posen auch als Grundlage für „natürliche“ Darstellungen genutzt wurden, verbleiben diese ebenfalls innerhalb des künstlerischen *decorums*. Dieses reziproke Verhältnis gilt desgleichen für die anderen Vorbilder.

Durch die „natürliche“ Inszenierung mit ihrem Fokus auf der Sozialisation der Figuren wurde der Modenvorschlag in der Realität verortet, in der Erfahrungswelt der *polite* Dame. Dabei vermittelte sich der Modenvorschlag durch die „wahre, gelebte“ *politeness* der Figuren,

³⁴⁸ Das Verständnis vom Mannequin als „lebender Puppe“ (*mannequin vivant*) kam erst im 19. Jahrhundert auf, nachdem Charles Worth um 1860 begonnen hatte, seine Modelle an lebenden Frauen zu präsentieren. Erst im 20. Jahrhundert bürgerte sich diese Bezeichnung für die „Vorführdame“ ein und wird schließlich seit Ende der 1980er Jahre durch die Bezeichnung „Model“ ersetzt, Loschek 1999, S. 341; Duden Etymologie 1989, S. 439.

jenem Leitbild, an dem sich auch die *polite* Betrachterin orientierte. Hierdurch sicherten sich die Modegrafiken auf moralischer Ebene für ihre Zielgruppe ab und hoben schließlich auch die Alltagstauglichkeit des Modenvorschlags hervor. Indem in der „posenhaften“ Inszenierung die Funktion der Modefigur als „Modepuppe“ herausgestellt wurde, rückte hingegen der Modenvorschlag an sich stärker in den Mittelpunkt, wodurch er als etwas Selektives, als etwas mit Bedacht ausgewähltes besondere Gewichtung und Bedeutung erhielt. Mit der geschickten Kombination beider Darstellungsweisen punkteten die Modegrafiken aus *pocket memorandum books* in doppelter Hinsicht: Ihr Modenvorschlag wurde glaubhaft und begehrenswert zugleich.

III.3. Die Themen

Als übergeordnete Rahmenhandlungen sind in den Modegrafiken aus *pocket memorandum books* in der Regel der Spaziergang sowie die Tätigkeit des Besuchens beziehungsweise des Empfangs auszumachen. Innerhalb dieser Handlungen gehen die Modefiguren zum Teil weiteren Beschäftigungen nach. So sind einige der Damen dabei zu beobachten, wie sie ein Buch oder einen Brief lesen beziehungsweise schreiben, mit ihrem Hündchen spielen, Blumen pflücken, ausreiten, eine Miniatur betrachten, zeichnen, ein Instrument spielen, sich mit dem Jo-Jo, dem Seilspringen, dem Sightseeing oder dem Ausflug in der Kutsche die Zeit vertreiben. Nur zwei aller untersuchten Grafiken zeigen die Modefiguren bei einer Beschäftigung, mit der ein direkter Bezug zum Thema Mode und Kleidung hergestellt wird, wie die Anprobe eines Schals vor dem Toilettentisch oder die Begutachtung eines Stoffes. Führen die Modefiguren keine sachbezogenen Tätigkeiten aus, werden sie entweder nur innerhalb der Rahmenhandlung oder in kommunikativen Handlungen gezeigt, wie der aktiven Unterhaltung, beim Absprechen in welche Richtung es weitergehen soll, oder wenn sie sich aufmerksam einander zuwenden. Auf Sinnesebene ergeben sich schließlich thematische Kategorien, die mit den Schlagworten Gesellschaft, Partnerschaft, Mutterschaft und Freundschaft belegt werden können und die im Folgenden ebenfalls vorgestellt werden sollen.

III.3.1. Besuch und Spaziergang

Die Tätigkeit des Besuchens beziehungsweise des Empfangs markiert die Rahmenhandlung in der Mehrheit der Innenraumdarstellungen in den Modegrafiken aus *pocket memorandum books*. Exemplarisch ist dies in *A Lady in the Dress of the Year 1764*, *Two Ladies in the most fashionable Dresses of the Year 1773* oder *Dresses of the Year 1789* zu beobachten (Abb. 37, 92, 93). Während in der 1764er-Grafik die Dame des Hauses soeben durch die noch offen stehende Tür hereingekommen ist, um ihren – im Bild nicht sichtbaren – Besuch mit offenen Armen zu empfangen, haben die Figuren in den Zwei- und Mehrfigurendarstellungen bereits zusammengefunden. In den Außenraumdarstellungen werden die Figuren hingegen beim Spaziergang gezeigt, zu dem ferner die Pause während des Spaziergangs und das Aufbrechen zum oder das Zurückkommen vom Spaziergang zählt, wovon beispielsweise *A Lady in the Dress of 1764*, *Two Ladies in the Dress of 1778* oder *Ladies in the Dress of 1780* zeugen (Abb. 45, 94, 95). Mit diesen Rahmenhandlungen entschieden sich die Macher der Modegrafiken aus *pocket memorandum books*, ihre Modedarstellungen in einem Kontext zu präsentieren, der der *polite* Dame höchst vertraut war.

Generell stellte die Pflege der sozialen Kontakte – ob beispielsweise in Form eines eleganten Abendessens, eines Tages der offenen Tür, einer Teeparty oder dem Besuch von Bällen – eine anspruchsvolle Aufgabe im Leben der *polite* Dame dar. Regelmäßig wurde eingeladen oder Einladungen nachgegangen, denn das soziale Ansehen sowie der politische Einfluss einer Familie hingen auch im 18. Jahrhundert weiterhin von ihrer gesellschaftlichen Präsenz ab.³⁴⁹ Zwar war das Tätigen und Empfangen von Besuch kein weibliches Privileg, aber es war fester Bestandteil des sozialen Austauschs zwischen Frauen. Spielerisch übte sich der weibliche Nachwuchs bereits in jungen Jahren in dieser Beschäftigung, über die der Ehemann einer Cousine und Freundin Elizabeth Shackletons, William Ramsden, resümierte: „visiting and being visited is the whole of a Woman’s Life in London“.³⁵⁰ Doch nicht nur in der Metropole, sondern auch auf dem Land tauschten sich *polite* Damen auf diese Weise aus. Das *country house* der *genteel* Familie bot als Ort der Geselligkeit verschiedenen Aktivitäten Raum. Es besaß

³⁴⁹ Vickery 1998, S. 196.

³⁵⁰ Vickery 1998, S. 209.

Räume für „convenience“ und „for shew“, solche, in die man sich zurückziehen konnte und solche der Gastlichkeit.³⁵¹ Hier wurden „days for ‚publick‘ entertainment“ veranstaltet, an denen der Besuch der Häuser jedem offen stand, ebenso wie Dinner-Partys, die einem exklusiven Kreis von Gästen vorbehalten waren.³⁵² Das ländliche Heim war also weder ein Ort, der von der gesellschaftlichen, kulturellen oder politischen Welt – sprich von der Öffentlichkeit – abgeschnitten war, noch ein spezifisch der Frau zugeschriebener. Dennoch war es ein wichtiger Ort für Frauen. Zum einen war hier ihre primäre Wirkungsstätte als Organisatorin des Haushalts. Zum anderen verbrachte sie hier jedoch auch einen großen Teil ihrer Freizeit, empfing oder unternahm selbst Besuche, um sich über Neuigkeiten und Erfahrungen auszutauschen und ihre Freundschaften zu pflegen. Der Spaziergang beziehungsweise der Aufenthalt im Garten stellte dabei den nach draußen verlegten Teil des Besuchs dar. Je nach Anlage des Gartens schlenderte man über den Rasen oder steuerte die Stationen des Rundwegs an. Gemeinsam erfreute man sich an der Aussicht, an den kleinen und größeren Gartenarchitekturen, teilte die Empfindungen, die durch sie ausgelöst wurden und genoss die mußevolle Zeit im Freien.³⁵³ Der Spaziergang war eine typisch weibliche Freizeitbeschäftigung der *polite* Dame, wie gegen Ende des Jahrhunderts Dorothy Wordsworth, die Schwester des romantischen Dichters William, bestätigte: „They were country ladies, and of course fond of the country lady’s amusement, walking“.³⁵⁴

Mit dem weiblichen Besuch, in Form des Aufenthalts im Haus wie auch des Spaziergangs im Garten, verbildlichten die Modegrafiken folglich ein Thema, das einen Teil des Lebens der *polite* Dame darstellte. Dieser Aspekt wurde in den vorangegangenen Kapiteln in anderem Zusammenhang ebenfalls beobachtet und verdeutlicht ein weiteres Mal, wie die Modegrafiken anhand von realen Szenarios eine möglichst große Identifikationsfläche für ihre Betrachterinnen schufen. Nun stellt der

³⁵¹ Die Funktion der Räume war diesen nicht unbedingt eingeschrieben. Mit Requisiten wie beispielsweise dem guten oder dem alltäglichen Tischgeschirr oder durch eine bestimmte Anordnung der Möbelstücke konnten sie je nach Anlass formeller oder informeller gestaltet werden, Styles, Vickery 2006, S. 10.

³⁵² Vickery 1998, S. 222; zu den *public days* siehe außerdem Foreman 2003, S. 46f.

³⁵³ Girouard 1978, S. 210.

³⁵⁴ Zitiert nach Solnit 2002, S. 97.

Spaziergang, und insbesondere der zu zweit unternommene, die mit Abstand am häufigsten vertretene Form der Rahmenhandlung in den Modegrafiken aus *pocket memorandum books* dar. Bevor geklärt wird, warum für die Modendarstellung speziell auf dieses Motiv zurückgegriffen wurde und wie es sich in seiner Bildfindung zur Porträtmalerei verhält, gilt es zunächst in den folgenden Kapiteln die weiteren in den Modegrafiken dargestellten Tätigkeiten, Bildmotive und Themen zu erarbeiten.

III.3.2. *Accomplishments* und „innocent diversions“

Für viele der Tätigkeiten, denen die Modefiguren in den Modegrafiken aus *pocket memorandum books* nachgehen, können Parallelen zur Porträtmalerei des 18. beziehungsweise des 17. Jahrhunderts aufgezeigt werden. So sind beispielsweise die Motive des Schoßhundes, der Blumen und des Blumenpflückens, des Lesens, des Musizierens oder der Betrachtung einer Miniatur wiederholt in der Porträtmalerei von Anthony van Dyck über Arthur Devis bis hin zu Thomas Gainsborough oder Joshua Reynolds zu beobachten. Dabei handelt es sich um eine Mischung aus tradierten und aktuellen Bildmotiven sowie insbesondere weiblichen *accomplishments* und „innocent diversions“,³⁵⁵ deren Bedeutung sich im Kontext des Lebens der privilegierten Frau und seiner Idealisierung in der Verhaltensliteratur eröffnet.

Im Großen betrachtet, zeichnete sich das Leben der privilegierten Frau in England im 18. Jahrhundert durch Beständigkeit und die Akzeptanz klassischer Rollen- und Aufgabenverteilungen aus. Sich mit der vorbestimmten Rolle zu arrangieren und sich in ihr einzurichten, bestimmte ihren Lebensweg. Die politische Situation der Frau änderte sich nicht. Staatsbürgerliche Rechte besaßen weiterhin nur Männer, eine weibliche Teilnahme an der Regierung des Landes blieb ausgeschlossen.³⁵⁶ Die männliche Autorität, gleich ob die des Vaters oder des Ehemanns, blieb bewahrt. Kindererziehung und die Organisation

³⁵⁵ *Ladies Museum* 1774, S. 5.

³⁵⁶ Frauen besaßen weder das Wahlrecht noch als Ehefrauen Rechte, die sie gegen ihren Ehepartner hätten einklagen können, Nünning 1996b, S. 209. Siehe auch Skinner 2000. Eine besondere Rolle nahm jedoch Georgiana, Duchess of Devonshire in der Politik ein: Für die Whig-Partei zog sie seit den 1780er Jahren in den Wahlkampf, warb Mitglieder und trieb Gelder ein und erzielte auf diese Weise eine Reihe von politischen Erfolgen in ihrer dreißigjährigen Karriere, Foreman 2003.

des Haushaltes waren klar zugewiesene weibliche Aufgabenbereiche.³⁵⁷ Die Aufgaben einer Frau richteten sich nach ihrer gesellschaftlichen Stellung und nach den jeweiligen Lebensabschnitten, in denen sie sich befand. Ihre Rolle als Mutter und als Herrin des Hauses begann für gewöhnlich mit der Heirat. Mit der Übernahme eines eigenen Haushaltes fiel der *polite* Dame eine ganze Reihe von organisatorischen und administrativen Aufgaben zu.³⁵⁸ Neben der Verwaltung des Haushaltes oblagen ihr die Führung der Bediensteten und die Koordination der materiellen Anschaffungen. Ein erfolgreicher Haushalt gründete auf den praktischen Fähigkeiten und dem fachkundigen Wissen seiner Herrin, die meist bereits in jungen Jahren begonnen hatte, sich hierauf vorzubereiten. Die Durchführung und Abstimmung der Haushaltseinkäufe zählte zu ihren wichtigsten Aufgaben.³⁵⁹ Was dies im Einzelnen umfasste, wurde innerhalb der jeweiligen Ehe individuell diskutiert. Neben dem *food shopping* war die Dame des Hauses in der Regel auch für die Ausstattung und Dekoration des Heimes zuständig. Die Anschaffung von Weißwäsche und Kleidung zählte grundsätzlich zum weiblichen Aufgabenbereich.³⁶⁰

Die Auffassung von einer männlichen, politisch-öffentlichen Sphäre gegenüber einer auf den häuslichen Bereich beschränkten weiblichen war im 18. Jahrhundert äußerst bedeutsam. Es fand eine Idealisierung der Frau statt, die „domestic concerns“ zu ihrer wahren Bestimmung ausrief und zugleich moralisch verankerte.³⁶¹ Formuliert und verbreitet wurde diese Idealisierung unter anderem in der Verhaltensliteratur, wie beispielsweise in dem Beitrag „Useful Lessons for the Conduct of Female Life“ aus dem *Ladies Museum*:

„... your house, your person, your family may be adorned and benefited by your industry. Let your situation be what it will,

³⁵⁷ Vickery 1998, S. 8, 59, 285.

³⁵⁸ Vickery 1993, S. 409.

³⁵⁹ Vickery 1998, S. 8, 164.

³⁶⁰ Während aus Mary Delanys Haushaltskasse alles außer „the men’s wages, the liveries, the stables, wine cellar and garden, furniture and all repairs“ bezahlt wurde, war Elizabeth Shackleton auch für Möbelanschaffungen zuständig. Frauen aus dem Hochadel konnten, wie beispielsweise Lady Caroline Fox, zudem die Beauftragung und Auswahl der Gemälde im Haus leiten, Vickery 1998, S. 165; Retford 2006b, S. 323; Styles, Vickery 2006, S. 7-8.

³⁶¹ Nünning 1996b, S. 204; Vickery 1998, S. 288-289.

your diligent employment will ever render you worthy esteem.“³⁶²

Doch wurden der Dame neben ihrer „häuslichen“ Bestimmung durchaus auch argloser Zeitvertreib und Amusement zugebilligt. Allerdings geschah dies, um ihre wichtigste Aufgabe noch nachdrücklicher hervorzuheben und darauf hinzuweisen, welche Fertigkeiten von absoluter Notwendigkeit für ihre Stellung in der *genteel* Gesellschaft seien, wie in einem weiteren Abschnitt aus dem oben zitierten Beitrag deutlich wird:

„... innocent diversions [...] they unbend the mind, and after a small enjoyment, makes your return to domestic employments the more profitable and agreeable; even some amusements are profitable, as dancing, to those whose situations admit it, as it gives an agreeable air and genteel deportment; a lady in polite life would be entirely unfit for the circle of genteel company, were she destitute of this accomplishment. Music also should have some share, as it assists to enliven the spirits, and animates us on all occasions.“³⁶³

Als besonders erwähnenswerte Fertigkeit wird das *accomplishment* des Tanzes hervorgehoben. Wie im Zusammenhang mit dem Verhaltensideal der *politeness* herausgearbeitet, wurden als *accomplishments* jene Fertigkeiten verstanden, dank derer man sich als kultiviert und folglich als moralisch gut in der Gesellschaft präsentieren konnte. Viele dieser *accomplishments* wie beispielsweise Sauberkeit und Tischmanieren und auch der Tanz galten für beide Geschlechter als erstrebenswert. Darüber hinaus wurden jedoch auch spezifisch weibliche Fertigkeiten in der Verhaltensliteratur geprägt. Neben dem Tanz wurden das Lesen, die Nadelarbeit, die Musik und das Zeichnen wiederholt als *accomplishments* für die junge Dame empfohlen, so beispielsweise in Mrs Cartwrights *Letters on Female Education, Adressed to a Married Lady* (1777). Ein allgemein verbindliches Verständnis darüber, welche Beschäftigungen als *accomplishment* zählten, gab es jedoch nicht. So ist neben den bereits erwähnten

³⁶² *Ladies Museum* 1774, S. 5.

³⁶³ *Ladies Museum* 1774, S. 5.

Betätigungsfeldern in Cartwrights Briefen die Rede von „every other ornamental and useful piece of knowledge“.³⁶⁴ Entscheidend war, dass sich hinter dem Begriff *accomplishment* der Gedanke verbarg, es handle sich hierbei um all jene Fertigkeiten und Qualitäten, die eine *polite* Dame zu beherrschen hatte und deren Ausführung ihrer Stellung in der Gesellschaft als angemessen galt.³⁶⁵

Das Motiv des Buches und somit des Lesens, wie es beispielsweise in *A Lady in the Dress of the Year 1760*, *Ladies in the Dresses of 1779* oder *Two Ladies in the Dress of the Year 1785* zu beobachten ist, tritt in den Modegrafiken aus *pocket memorandum books* am häufigsten auf (Abb. 96, 97, 5). Dies verwundert nicht, war doch das Lesen das gesamte Jahrhundert über ein hochaktuelles Thema. Das Buch beanspruchte eine zentrale Stellung im aufklärerisch-erzieherischen Gedankengut.³⁶⁶ In Erziehungsratgebern wurde es diesbezüglich für die junge Dame als unabdinglich empfohlen, so auch in den *Letters*:

„Reading [...] cannot be too early, nor to seriously attended to, as it is impossible without it, either to know ourselves, or acquire any degree of knowledge in the world, and is, at the same time that it improves, the most amusing, as well as instructive part of education.“³⁶⁷

Darüber hinaus brach sich – und auch dies lässt sich dem Zitat entnehmen – im Verlauf des Jahrhunderts die Auffassung vom Lesen als vergnüglichem Zeitvertreib vollends Bahn. Zudem wuchs die Verfügbarkeit von Literatur im Allgemeinen sowie im Besonderen für Frauen stetig.³⁶⁸ Das Buch stand für Kultur und Kultiviertheit, für *politeness* beziehungsweise *gentility*. Es wurde dauerhafter Begleiter,

³⁶⁴ Cartwright 1777, S. 43.

³⁶⁵ Vickery 2009b, S. 106.

³⁶⁶ Warner 2000, S. 5f.

³⁶⁷ Cartwright 1777, S. 43f.

³⁶⁸ Bollmann 2005, S. 23; Literatur über die Entwicklung des Buchhandels und der Printmedien sowie über die Entfaltung des (weiblichen) Lesepublikums im 18. Jahrhundert ist umfassend. Statt vieler sei hier auf folgende Titel verwiesen: Brewer 1997, S. 125-197; Rivers 1982 und 2001; Jones (Hg.) 2000; Pearson (Hg.) 2000.

„Freund“ und „Konversationspartner“ und zudem auch als Bildmotiv in der Porträtmalerei regelhaft (Abb. 49).³⁶⁹

Bei den in den Modegrafiken gezeigten Beschäftigungen handelt es sich sowohl um *accomplishments* als auch um „innocent diversions“. Als „useful“ *accomplishments* galten das Lesen, das Briefeschreiben, das Zeichnen, das Musizieren und der Tanz. Als „ornamental“ *accomplishments* und „innocent diversions“ sind die restlichen Tätigkeiten zu identifizieren, wie das Blumenpflücken, mit einem Tier spielen, eine Miniatur betrachten, das Jo-Jo-Spiel und Seilhüpfen sowie das Ausreiten, die Kutschfahrt und das Sightseeing.

Zum einen wird an der Auswahl der in den Modegrafiken aus *pocket memorandum books* gezeigten *accomplishments* und „innocent diversions“ deutlich, was wiederholt in vorangegangenen Kapiteln zu beobachten war: ihr Aktualitätswollen. Das Motiv Buch/Lesen tritt über den gesamten Erscheinungszeitraum der Grafiken auf, was auf die besondere Gewichtung dieser Tätigkeit zurückzuführen ist. Das Zeichnen, Musizieren, Jo-Jo-Spiel, Seilspringen, das Sightseeing und der Ausflug in der Kutsche sind hingegen erstmals in späteren Modegrafiken aus den 1780er Jahren und insbesondere in Darstellungen aus den 1790er Jahren zu beobachten. Auch die *accomplishments* waren dem Geschmackswandel der Zeit unterlegen. Während in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts der Fokus auf Nadelarbeiten wie dem Sticken lag, zählten das Zeichnen, Musizieren, Seilspringen und Jo-Jo-Spiel sowie das Sightseeing gegen Ende des Jahrhunderts zu den populären Beschäftigungen.³⁷⁰ Dass weitere aktuelle *accomplishments* der Zeit wie Muschelarbeiten, Collagen und das Zeichnen von Silhouetten in den Modegrafiken nicht auftauchen, ist darauf zurückzuführen, dass die Mehrheit der Modegrafiken ihre Figuren im Außenraum präsentieren und diese Beschäftigungen in der Regel drinnen ausgeführt wurden.

³⁶⁹ Brewer 1997, 190. Beispielsweise in weiblichen Bildnissen, die als Ehepaarpendants konzipiert waren, wies das Buch die Porträtierte als gebildete Dame aus, die ihrem Ehemann als angemessene Gefährtin zur Seite stand, Retford 2006a, S. 22, 41. Siehe aber auch Reynolds' Porträt *Theophila Palmer* (ca. 1771, Abb. in Prochno 1990, S. 134), das Reynolds junge Nichte beim Lesen zeigt.

³⁷⁰ Vickery 2009b, S. 105f. Zur Geschichte des Jo-Jo-Spiels siehe Oliver 1996. Die Popularität des Seilspringens gegen Ende des Jahrhunderts belegen weitere Grafiken aus der Zeit wie beispielsweise *Sophia Western*, ein Druck nach einer Zeichnung von Adam Buck. Abb. siehe Calloway 1980, S. 66. Zur Entwicklung des Sightseeing und dem *country house* Tourismus siehe Brewer 1997, S. 630-641; Vickery 1998, S. 252.

Zum anderen ist auffällig, dass die Modefiguren insgesamt bei mehr Tätigkeiten des arglosen Zeitvertreibs beziehungsweise beim Amüsement gezeigt werden als bei den in der Literatur explizit empfohlenen *accomplishments* und, darüber hinaus, dass die Nadelarbeit als *accomplishment* überhaupt nicht vertreten ist. In der Malerei wurde den Porträtierten das Nähzeug hingegen häufig als Attribut beigegeben, auch noch in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts. Beispiele finden sich unter anderem bei Arthur Devis, Allan Ramsay und bei Joshua Reynolds.³⁷¹ Insbesondere letzterer setzte das Motiv im Bildnis *The Ladies Waldegrave* (1780-1781) in einem speziellen Kontext ein, der auf die Jungfräulichkeit und die Heiratsfähigkeit der Damen anspielte.³⁷² Hierfür bot sich das Motiv der Näharbeit an, da es in seiner Unaufdringlichkeit und konservativen Ausrichtung die Tugenden der Damen unterstrich. Indem die Modegrafiken dieses Motiv bewusst ausklammern und zudem stärker auf Amüsement-Motive setzen, stellten sie nicht nur ihre moderne Ausrichtung unter Beweis, sondern präsentierten ihre Mode der Betrachterin aus einer weiblichen Sicht. Wie am Beispiel Reynolds' angesprochen, wurde das Motiv der Nadelarbeit eingesetzt, um die Porträtierten auf dem Heiratsmarkt gewissermaßen „anzupreisen“. Die Modegrafiken aus *pocket memorandum books* richteten sich jedoch nicht an einen potentiellen Ehemann. Sie waren für die *polite* Betrachterin konzipiert, weshalb die Modefiguren folglich insbesondere bei Aktivitäten gezeigt wurden, die für die Betrachterin weniger „Muss“, als vielmehr „Muße“ bedeuteten und die zudem ihren eigenen, selbstbestimmten Lebensbereich veranschaulichten.

Dies zeigt sich auch am Motiv des Briefeschreibens und (Vor)Lesens wie es beispielsweise in *Dresses of the Year 1789* und *Ladies in the Dresses of 1783* auftritt (Abb. 93, 98). Das Lesen und Schreiben von Briefen war ein fester und wichtiger Bestandteil des weiblichen Lebens. Bedeutete der Brief als Kommunikationsorgan für die *polite* Frau doch das „Fenster zur Welt“. Hier erfuhr und tauschte sie Informationen jeglicher Art aus, die weit über die Grenzen ihres zumeist regionalen Alltagslebens hinausführen konnten: von familiären und lokalen Nachrichten über gesellschaftlichen Klatsch und Tratsch, von politischen und literarischen

³⁷¹ Arthur Devis, *Edward Rooke-Leeds and his Family* (ca. 1763-68, Abb. in D'Oench 1980, Abb. 43), Allan Ramsay, *Lady Caroline Lennox, Baroness Holland* (1766, Abb. in Smart 1992, Abb. 162).

³⁷² Postle (Hg.) 2005, S. 130, Abb. ebd.

Meinungen bis hin zu den letzten Neuigkeiten über Konsumgüter und natürlich auch Mode.³⁷³

Von einem weiteren Zeitvertreib beziehungsweise *accomplishment* zeugen Darstellungen wie *Fashionable Dresses of 1771*, *A Lady in the most Fashionable Dress, and another in the newest and most genteel Undress, 1776* oder *Ladies in the Dress of 1788*, in denen die Figuren, im Falle der 1771er-Grafik die beiden im Hintergrund, aktiv im Gespräch gezeigt werden (Abb. 99, 12, 39). Zwei Figuren haben zusammengefunden und unterhalten sich, sie betreiben also Konversation – und sind damit im Besitz einer jener Fertigkeiten, deren Beherrschung für die *polite* Identität von großer Bedeutung war.

Zu der Zeit, in der die ersten Modegrafiken in *pocket memorandum books* erschienen, hatte sich die Konversation als Form der gesellschaftlichen Unterhaltung beziehungsweise vorbildhafte Sprechweise der oberen Gesellschaftsschichten etabliert. Sie bot dem Verhaltensideal der *politeness* ein Forum und ermöglichte dem Individuum, sich durch ihre Beherrschung als kultiviert auszuweisen. Neben rhetorischer Kunstfertigkeit und schlagfertigem Witz war sie auf distanzierte Höflichkeit und Förmlichkeit bedacht.³⁷⁴ Ob Jonathan Swifts *Treatise on polite conversation* (1738), eine Vielzahl von Anstandsbüchern, Komödiendialoge, periodische Essays oder satirische Literaturformen, sie alle zeugen von der Zugkraft, die die Konversation besaß.³⁷⁵ In der *conduct literature* für Frauen wurde sie eng mit dem weiblichen Geschlecht verschränkt. In der *polite* Konversation, so glaubte man, konnte die Dame einen positiven Einfluss auf die Ungeschliffenheit des Mannes ausüben und dabei die ihr eingeschriebene Affinität zu Form und Geschmack unter Beweis stellen.³⁷⁶ Auch der Beitrag „Select Thoughts on Conversation“ aus dem *Ladies Museum* zielt in diese Richtung, indem er mit folgenden Zeilen beginnt: „Good breeding is learnt from the conversation of ladies; good humour from men; the one teaches us gallantry, the other wisdom.“³⁷⁷ Mrs Cartwright stellt in ihren *Letters of Female Education* (1777) heraus, dass die Beherrschung der Konversation

³⁷³ Vickery 1998, S. 10, 287.

³⁷⁴ Berger 1978, S. 9f.

³⁷⁵ Eine ausführliche Untersuchung von Swifts Auseinandersetzungen mit der Konversation bei Berger 1978, S. 217-266.

³⁷⁶ Klein 1993, S. 108; Klein 2002, S. 881.

³⁷⁷ *Ladies Museum* 1774, S. 153.

für junge Damen unabdingbar sei, wenn sie „agreeable members of society“ werden wollten.³⁷⁸ Neben der Konversation als verbalem Medium wurde der Konversationsbegriff auch ganz allgemein auf den gesellschaftlichen Verkehr mit Personen bezogen. Eine Bedeutung, die, wie der Name bereits impliziert, im *conversation piece* eine bildliche Ausprägung fand. Auf charakteristische Weise verband das Konversationsphänomen gesellschaftliche mit sprachlichen Aspekten.³⁷⁹ Der Aspekt des gesellschaftlichen Verkehrs unterliegt grundsätzlich allen zwei- und mehrfigurigen Modegrafiken aus *pocket memorandum books*, in denen die Figuren im gesellschaftlichen Miteinander gezeigt werden und sie sich, wie in der Konversationsmalerei beobachtet, kommunikativ einander zuwenden beziehungsweise aufeinander reagieren. Im Gegensatz zum *conversation piece* wird in Modegrafiken wie *Fashionable Dresses of 1771*, *A Lady in the most Fashionable full Dress, and another in the newest and most genteel Undress, 1776* oder *Ladies in the Dress of 1788* zudem die sprachliche Ebene des Begriffs evident. Die Figuren werden in einer aktiven Konversation gezeigt. Hierdurch vermitteln die miteinander kommunizierenden Modefiguren, dass sie der *polite* Konversation mächtig sind, wodurch sie sich ein weiteres Mal als kultiviert auszeichnen. Dabei ist zu beobachten, wie die Figuren als Folge ihrer Unterhaltung mehr oder weniger unbewusst aus dem Affekt heraus Gesten ausführen, zur Verstärkung oder Verdeutlichung des soeben Gesagten oder als Reaktion darauf. Hierdurch wird – gemäß der „natürlichen“ Darstellungsweise – die Realität der Szene gestärkt. Der Betrachterin werden zwei Frauen präsentiert, die sich zum gemeinsamen Spaziergang, aber auch zum gegenseitigen Austausch zusammengefunden haben. Dabei wird letzterer nicht nur durch einander zugeneigte Körper oder Köpfe angedeutet, sondern durch die eben beschriebene Darstellungsweise tatsächlich demonstriert.³⁸⁰ Gerade im Hinblick auf die in den Modegrafiken vorgestellte Mode wird damit nicht zuletzt suggeriert, dass sich die beiden Figuren über dieses Thema unterhalten.

³⁷⁸ Cartwright 1777, S. 55.

³⁷⁹ Berger 1978, S. 11.

³⁸⁰ Parallelen zu dieser Darstellungsweise lassen sich zu Zoffanys im vorangegangenen Kapitel diskutierten Theaterkonversationsstücken ziehen, in denen die Figuren mit einer ähnlich ausdrucksvollen Gestik gezeigt werden, um ihren schauspielerischen Dialog zu verbildlichen.

Schließlich ist auf den Hinweis zurückzukommen, dass es sich bei einigen der in den Modegrafiken aus *pocket memorandum books* auftretenden Motive um aus der Porträtmalerei tradierte beziehungsweise weiterentwickelte Motive handelt: dies sind beispielsweise das Motiv des Schoßhundes und das der Blumen bzw. des Blumenpflückens. Das Motiv des Schoßhundes wurde in der Porträtmalerei seit der Renaissance verwendet.³⁸¹ Als Zeichen der Treue, der Tugendhaftigkeit und der Schönheit wurde es im weiblichen Bildnis eingesetzt. Ebenfalls regelhaft und als Hinweis auf die Schönheit der Porträtierten trat das Motiv der Blumen auf. So beispielsweise bei Anthony van Dyck, der im Bildnis *Anne Kirke* beide verwendete (Abb. 64). Zwar ist in einigen Modegrafiken aus *pocket memorandum books* der Hund den Modefiguren auf dieselbe Weise beigegeben wie der Porträtierten, als Beispiel sei *A Lady in the Dress of 1769* genannt (Abb. 58). Doch treten wiederholt auch andere Darstellungen auf, wie beispielsweise *Two Ladies in the Dress of 1782* oder *Fashionable Dress for the Year 1796*, in denen das tradierte Motiv an sich zwar übernommen, aber auf andere Weise dargestellt wird (Abb. 100, 101). Hier zeigt sich, was im vorangegangenen Kapitel herausgearbeitet und im Zusammenhang mit der Ausführung einer Tätigkeit bereits angesprochen wurde: die „natürliche“ Darstellungsform der Modegrafiken. Hündchen und Modefigur sind nicht nur nebeneinander dargestellt, vielmehr reagieren die Figuren auf das Tier, wenden sich ihm zu und spielen mit ihm beziehungsweise umarmen es. Dieser Aspekt ist ebenso in vielen anderen angeführten Beispielen von Modegrafiken aus *pocket memorandum books* zu beobachten, wenn, wie in *Ladies in the Dresses of 1783*, eine Dame der anderen aus einem Brief vorliest und ihn nicht einfach nur in der Hand hält (Abb. 98), wenn die Miniatur, wie in *Ladies in the Dress of 1778* (Abb. 102), zum offensichtlichen Gegenstand der Unterhaltung wird und die volle Aufmerksamkeit der Damen fängt oder wenn sich eine der Figuren, wie in *Dresses of the Year 1781*, zum Rosenstrauch hinunterbeugt, um eine Blume zu pflücken anstatt nur auf sie zu deuten (Abb. 145).³⁸²

³⁸¹ Schneider 1999, S. 26.

³⁸² Interessant in diesem Zusammenhang ist, dass auch in der monumentalen Porträtmalerei unter Joshua Reynolds der Aspekt einer ausgeführten Tätigkeit zu beobachten ist, er sich dem Genrehaften wiederholt annähert. So beispielsweise in den Porträts *Mrs John Musters* (Abb. 46) oder *Lady Charles Spencer* (1766, Abb. in Mannings 2000, Bd. 2, S. 64).

III.3.3. Gesellschaft

In Modegrafiken wie *A Lady in the most elegant Dress of 1768*, *Variety of the Newest and most ...* oder *... genteelest Dresses of 1773* wird die Modedarstellung im Kontext der Gesellschaft thematisiert (Abb. 103, 104, 88). Die Gesellschaft wird dabei durch die im 18. Jahrhundert beliebten Vergnügungsgärten und Promenaden verbildlicht, die, wenngleich nur vereinzelt, auch in der Malerei als Sujet aufgegriffen wurden. Nach 1745 entstand das Joseph Nickolls (aktiv 1726-1755) zugeschriebene Gemälde *St. James's Park and The Mall*. Knapp vierzig Jahre später schuf Thomas Gainsborough eine ähnliche Szene, die ebenfalls als *The Mall* (1783-1784) bekannt geworden ist und die gemäß dem Kunstkritiker und Bewunderer Gainsboroughs Henry Bate-Dudley (1745-1824) zwar nicht explizit den St. James' Park darstelle, für einen Ort dieser Art jedoch repräsentativ sei (Abb. 105, 106).³⁸³ Beide Gemälde zeigen eine breite, von Bäumen gesäumte Promenade, die von vielen, zumeist in kleineren Grüppchen auftretenden Spaziergängern bevölkert wird. Bei der Promenade handelt es sich um einen der Öffentlichkeit zugänglichen Spazierweg, dessen Besuch im 18. Jahrhundert einen festen Bestandteil des gesellschaftlichen Lebens darstellte.

Als urbaner Spazierraum datiert die Promenade ins 17. Jahrhundert zurück. Bereits zu Beginn des Jahrhunderts wurden in London öffentliche Wege angelegt. Nach der Restauration entstand im Auftrag Charles II. die neue Promenade *The Mall* im königlichen St. James' Park, die sich auch in den folgenden Jahrhunderten großer Beliebtheit erfreuen sollte. Zwischen den 1680er und 1690er Jahren wurden öffentliche Spazierwege zudem vermehrt außerhalb der Metropole errichtet. Mitte des 18. Jahrhunderts prägte die Promenade das Stadtbild nahezu aller Kreisstädte und Badeorte.³⁸⁴ Zum öffentlichen Spazieren boten sich jedoch auch über die städtischen Anlagen hinaus Möglichkeiten. Kostenpflichtige Vergnügungsgärten wie beispielsweise Vauxhall oder

³⁸³ Gockel 1999, S. 89.

³⁸⁴ Borsay 1986, S. 125f. Zu Gärten und Promenaden außerhalb Londons siehe auch Borsay 1989, S. 162-172, 350-354 sowie außerdem Vickery 1998, S. 244-250. Der *Avenham Walk* prägte beispielsweise das Stadtbild von Preston in Lancashire, einem kleinen „polite urban centre“, das nur knapp 32 Meilen von Elizabeth Shackletons Wohnort entfernt lag, Borsay 1986, S. 129; Vickery 1998, S. 116.

Ranelagh Gardens in London waren auf der Grundlage von Promenaden unterschiedlicher Größe angelegt. In Vauxhall bildete der *Grand Walk* das Herzstück des Gartens. Von hier aus gelangte man, wie im Stich von Johann Sebastian Müller nach Samuel Wale *A General Prospect of Vaux Hall Gardens, Shewing at one View the disposition of the whole Gardens* (1751) zu erkennen, über Querverbindungen zu dem von Triumphbögen überspannten *South Walk* sowie zu den vielen weiteren architektonischen Attraktionen des Gartens (Abb. 107).³⁸⁵

Auf eben jene Orte wie die Promenaden in den Vergnügungsgärten und die öffentlichen Spazierwege wie *The Mall* beziehen sich die eingangs vorgestellten Beispiele der Modegrafiken aus *pocket memorandum books*. Die vielen kleinen Figuren im Hintergrund der zentralen Modefigur in *A Lady in the most elegant Dress of 1768* und die sich am linken und rechten Bildrand auftürmenden Baumwipfel lassen keinen Zweifel daran, dass die Szene einen dieser Orte verbildlicht. Dies belegen die Vergleiche mit den Beispielen aus der Malerei und ebenso Grafiken wie *A View of the Company in Vauxhall Gardens*, die ebenfalls in *pocket memorandum books* erschienen (Abb. 108).³⁸⁶ Doch auch Modegrafiken wie *Variety of the Newest and most ... oder ... genteelest Dresses of 1773* wird die *polite* Betrachterin mit der öffentlichen oder der kostenpflichtigen Promenade assoziiert haben. Hier konzentrieren sich die Darstellungen jedoch weniger auf die Menschenmasse, die sich an diesen Orten versammelte, als vielmehr auf die kleineren Gruppen, aus denen sie sich zusammensetzte. Zwangsläufig müssen die Modegrafiken hier formal einen anderen Weg gehen als die Malerei. Aufgrund der vergleichsweise kleinen Bildfläche und vor allem der modegrafischen Anforderung, den Modenvorschlag – beziehungsweise mehrere in den Mehrfigurengrafiken – in den Bildmittelpunkt zu rücken, können der Vergnügungsgarten und die Promenade nur ausschnitthaft wiedergegeben werden. So zeigen sich die modegrafischen Darstellungen wie die Nahaufnahmen einzelner Szenen aus den Gemälden mit einer Figur im Vordergrund und vielen kleinen im Hintergrund oder mit einer kleinen Figurengruppe. Warum sich nun die Kontextualisierung von Gesellschaft für die Moden-

³⁸⁵ Auch Vergnügungsgärten wurden außerhalb Londons errichtet. Siehe hierzu die weiterführende Literatur bei Borsay 1986, S. 133, Fn. 5.

³⁸⁶ In dem Gebäude am rechten Bildrand befand sich das Orchester. Die im Mittelgrund verlaufende Markise wurde 1768-69 über dem *Grand Walk* errichtet, siehe Coke, Borg 2011, S. 210, hier auch eine Vergleichsabbildung.

darstellung und für die Zielgruppe der *polite* Dame überaus gut eignete, wird im Folgenden zu zeigen sein.

Aus dem vorangegangenen Kapitel ging hervor, dass das Leben der *polite* Dame von einer klassischen Rollen- und Aufgabenverteilung geprägt war, die in zeitgenössischen Schriften eine starke Idealisierung erfuhr. Diese Idealisierung der „domestic concerns“ war jedoch weder beispiellos noch sollte hieraus auf eine ausschließliche Bindung der Frau an Haushalt und Heim geschlossen werden.³⁸⁷ Im Gegenteil scheinen die vielen Schriften, die den häuslichen Bereich unermüdlich befürwortend herausstellten, vielmehr von der Aktivität der Frau außerhalb desselben zu zeugen.³⁸⁸ Dass auch Frauen Schriften dieses Tenors verfassten und in ihren Briefen die häuslichen und familiären Werte priesen, verweist auf die Möglichkeit, selbstbestimmt verschiedene Bereiche im Leben für sich in Anspruch zu nehmen. So sah beispielsweise Bessy Ramsden, eine Cousine Elizabeth Shackletons, keinen Widerspruch darin, sich tagsüber ganz ihren häuslichen Aufgaben zu widmen und abends regelmäßig auszugehen.³⁸⁹ Innerhalb der traditionellen Strukturen und außerhalb des eigenen Hauses eröffneten sich der *polite* Dame in vielerlei Hinsicht Möglichkeiten, an einem öffentlichen, gesellschaftlichen Leben teilzuhaben.³⁹⁰ Hierbei handelte es sich um jene, im Zusammenhang mit

³⁸⁷ Vickery 1993, S. 408 und 1998, S. 93 weist auf Fenela Childs Forschungen (Childs 1984) hin, die zeigen, dass zwar eine verstärkte Idealisierung um 1700 einsetzt, das Bild der Frau jedoch bereits über Jahrhunderte hinweg zwischen den Polen der Tugend- und der Lasterhaftigkeit hin und her pendelte.

³⁸⁸ Vickery 1998, S. 7; Nünning 1996b, S. 204.

³⁸⁹ Vickery 1998, S. 290.

³⁹⁰ Der Aspekt getrennt geschlechtlicher Sphären und die Unterscheidung zwischen einem privaten und öffentlichen Raum führen mitten in die Genderforschung und letztlich zu Jürgen Habermas. Entgegen dem klassischen feministischen Ansatz argumentiert Amanda Vickery überzeugend, dass die Dichotomie *male public/female domestic private* zwar im weitesten Sinne als Unterscheidungskriterium die seit jeher bestehende Unterschiedlichkeit zwischen Mann und Frau beschreiben kann, sie als analytisches Mittel jedoch unzureichend ist. Vickery spricht sich mit dem beschriebenen Standpunkt jedoch nicht grundsätzlich gegen die Vorstellung von Öffentlichkeit und Privatheit aus. Sie stellt allerdings heraus, dass den Begriffen *public* und *private* viele Anwendungsmöglichkeiten inhärent sind und sie eben nur selten und dann auch nicht hundertprozentig der Unterscheidung männlich/weiblich entsprechen. So weist sie darauf hin, dass das Wort „public“ für eine *polite* Dame wie Elizabeth Shackleton „inextricably bound up with company, opinion and information“ war und kann beispielsweise aufzeigen, dass *public* und *private* als Hilfsörter zur Abgrenzung unterschiedlicher sozialer Stellungen genutzt wurden, Vickery 1993, S. 401, 411-413 sowie 1998, S. 1-7, 288-292. Siehe außerdem Nünning 1996b, S. 201, Nünning 2004, insbesondere S. 188-192. Zur Problematik der Diskussion um *public/private* beziehungsweise *separate spheres* und der Vielfältigkeit der wissenschaftlichen

dem Verhaltensideal der *politeness* bereits kurz vorgestellten Orte der Geselligkeit, an denen Menschen zusammenfanden. *Assemblies*, die Oper und das Theater ebenso wie Promenaden und Vergnügungsgärten, wurden auch von Frauen in großem Maße frequentiert.³⁹¹ Während die Oper neben dem Hof den Ort mit dem größten Glamour-Faktor darstellte, waren die Promenaden und Vergnügungsgärten zwar weniger exklusiv,³⁹² dafür vereinten sie die Gesellschaft jedoch in großem Umfang.³⁹³

Die Vergnügungsgärten boten mit Konzerten oder anderen künstlerischen Darbietungen eine Fülle von Unterhaltungen an. Ein abendlicher Besuch begann mit dem Spaziergang entlang der Alleen, auf den Musik, Tanz und Abendessen folgen konnten.³⁹⁴ Doch auch hier wurden die Besucher nicht zuletzt wegen des *socialising* angelockt, des Sehen-und-Gesehen-Werdens, auf das sich das Geschehen beim Spaziergang auf der städtischen Promenade konzentrierte. Neben dem Austausch von Neuigkeiten stand die Zurschaustellung und Inszenierung der eigenen Person dabei im Mittelpunkt. So berichtete César de Saussure in seinen Briefen (1725-1730) über das Geschehen auf *The Mall*:

„Society comes to walk here on fine, warm days, from seven to ten in the evening, and in winter from one to three o'clock ... the park is so crowded at times that you cannot help touching your neighbour. Some people come to see, some to be seen, and others seek their fortunes; ...“³⁹⁵

Die Promenade und der Vergnügungsgarten waren öffentliche Arenen, in denen Status und Identität verhandelt wurden.³⁹⁶ Der Besuch von Orten wie diesen stellte einen hervorragenden Anlass dar, um sein

Standpunkte vgl. Shoemaker 1998; Landes 1998; Eger, Grant et al. 2001; Jones 2000 (siehe hier zusätzlich die Angaben aus dem „Guide to further reading“) sowie schließlich Habermas 1990.

³⁹¹ Vickery 1998, S. 227f.; 269; Nünning 1996b, S. 204.

³⁹² Vickery 1998, S. 230.

³⁹³ Promenaden und Vergnügungsgärten fassten eine viel größere Anzahl an Personen (weit über 10 000) und waren für geringes Geld zugänglich. Hier trafen sich Arm und Reich, Ehepaare und Familien, Mitglieder der königlichen Familie wie Prostituierte. Ausführlich zur Geschichte von Vauxhall Gardens siehe Coke, Borg 2011, hier S. 220-224.

³⁹⁴ Vickery 1998, S. 248.

³⁹⁵ Zitiert nach Shawe-Taylor 2009, S. 94.

³⁹⁶ Borsay 1986, S. 133; Borsay 1989, S. 150.

eigenes modisches und kultiviertes Auftreten vor den Augen anderer zu präsentieren und zu prüfen. Darüber hinaus vermittelten sie das Gefühl modischer Relevanz. Hier konnten *people of fashion* beobachtet werden. Die Anwesenheit beziehungsweise die Verheißung auf Anwesenheit der höchsten Vertreter der Gesellschaft garantierte die Popularität jener Orte auch für das *polite* Publikum, dessen Interesse an der höheren Gesellschaft ja durchaus groß war.³⁹⁷

Indem die Modegrafiken aus *pocket memorandum books* ihre Figuren wie in *A Lady in the most elegant Dress of 1768*, *Variety of the Newest and most ...* oder wie in *... genteelest Dresses of 1773* (Abb. 103, 104, 88) inszenieren, wurde die *polite* Betrachterin augenblicklich an einen Bereich ihrer gesellschaftlichen Erfahrungswelt erinnert, in dem Mode eine besonders wichtige Rolle spielte. Durch ihre Kleidung konnte die *polite* Dame öffentlich Stellung beziehen, ihren Geschmack und ihren gesellschaftlichen Stand unter Beweis stellen. Auf diese Punkte wird in Kapitel IV. ausführlich zurückzukommen sein. Gerade in den Gesellschaftsdarstellungen spielen die Modegrafiken besonders mit der Funktionsweise von Mode, die sozial kommunikativ verhandelt wird. Sie benötigt den Betrachter, denn nur innerhalb einer Gruppe kann ein Kleidungsvorschlag zur Mode werden.³⁹⁸ Dabei kommt es in den Modegrafiken zur Betrachtung auf verschiedenen Ebenen. Der Aspekt des Sehens und des Gesehenwerdens wurde dabei nicht nur durch das Thema an sich – die Promenade – verbildlicht, sondern zudem durch bestimmte formale Elemente demonstriert. So ist beispielsweise zu beobachten, dass grundsätzlich eine Modefigur zentral herausgestellt ist, die wiederholt durch ihre posenhafte Darstellung oder ihren direkten Blick zum Betrachter auffällt. Hierdurch wird das Spiel des Sehens und des Gesehenwerdens vom Blick des Betrachters aufgegriffen. Darüber hinaus wird es aber auch innerhalb der Grafik durch die Blickbeziehungen der Modefiguren untereinander veranschaulicht. So beispielsweise in *Variety of the Newest and most ...*, wenn die zentrale Modefigur von einer anderen angeblickt wird und sich ein Moment der Bewunderung in der Darstellung manifestiert.

Schließlich verbildlichen auch Darstellungen wie *A Gentleman and Lady in the Court Dress of 1771* oder *Dresses of the Year 1781* das Gesellschafts-

³⁹⁷ Vickery 1998, S. 227.

³⁹⁸ Siehe Kapitel I.3., S. 17f.

thema und zwar in Form der *assembly*, einer Abendveranstaltung, die, in der Regel, in speziell für diesen Zweck konzipierten öffentlichen Räumen abgehalten wurde (Abb. 54, 109).

In der Entwicklung der *assemblies* nahmen, wie schon bei der Promenade, London und die Badeorte eine Vorreiterrolle ein, später verbreitete sich die *assembly* auch in provinzielleren Gegenden.³⁹⁹ Zu den berühmtesten *assembly rooms* zählten unter anderem jene in York, die 1732 eröffnet wurden. Für ihre opulente Gestaltung zeichnete Richard Boyle, 3rd Earl of Burlington (1694-1753) verantwortlich. Der Hauptsaal wurde von ihm in Anlehnung an die bei Vitruv beschriebene und von Andrea Palladio neuinterpretierte Ägyptische Halle aus Säulen und Obergaden entworfen.⁴⁰⁰ Säulen bestimmten auch die Wandgestaltung der zweigeschossigen Rotunda, des Hauptraums im Pantheon in der Oxford Street, das 1772 nach den Entwürfen James Wyatts (1746-1813) als „Winter Ranelagh“ eröffnet wurde (Abb. 110).⁴⁰¹

Das Paar in *A Gentleman and Lady in the Court Dress of 1771* hält sich in einem architektonischen Raum auf, der mit seiner Säulengestaltung unmittelbar an die Räume in York und London denken lässt. Dabei wird seine Identifizierung als ebensolcher nicht zuletzt durch in *pocket memorandum books* publizierte Grafiken wie *A View of the Company at the Pantheon, Oxford Street* gesichert (Abb. 54, 55). Die *assembly rooms* bestanden, wie der Name bereits sagt, aus mehreren Räumen. Neben dem Hauptsaal gab es weitere Aufenthaltsmöglichkeiten, wie den Tee- oder den Kartenraum, als einer von denen auch der von prunkvollen Kerzenleuchtern hell illuminierte Innenraum in *Dresses of the Year 1781* zu begreifen ist.⁴⁰²

Zweifelsohne exklusiver als der Vergnügungsgarten und die öffentliche Promenade war eine *assembly*: „A stated and general meeting of the polite persons of both sexes, for the sake of conversation, gallantry, news and

³⁹⁹ So wurden beispielsweise in Preston seit 1728 *assemblies* abgehalten, Borsay 1989, S. 344.

⁴⁰⁰ Abb. in Snodin, Styles (Hg.) 2001, S. 183. Zu Burlington und seinem Schaffen in York siehe Wittkower 1954.

⁴⁰¹ Vorbild für die Rotunda war die Hagia Sophia. Zur Geschichte des Pantheons siehe Weinreb, Hibbert et al. (Hg.) 2008, S. 622.

⁴⁰² So bestanden beispielsweise die frisch renovierten und 1771 neu eröffneten *Assembly Rooms* in Bath aus vier Räumen: dem großen Ballsaal, einem Teeraum und dem *Octagon Room*, der die beiden miteinander verband sowie einem Kartenraum, der 1777 aus Platzmangel nachträglich angebaut wurde, Garnett, Byrde 1994, S. 4-13.

play“.⁴⁰³ Es wurde getanzt, Karten gespielt, Tee und Punsch getrunken, geklatscht und getratscht – kurz, man amüsierte sich. Dabei aber stellte die *assembly* vor allem einen Anlass für den sozialen Austausch zwischen den Geschlechtern dar. Die *assembly* war der Schauplatz des Heiratsmarktes schlechthin. Wer als *polite* Familie seinen weiblichen Nachwuchs gut verheiratet sehen wollte – also über kommunale Grenzen hinweg – plante die „Saison“ in einer der nächstgrößeren Städte, den Badeorten und natürlich in London, um die Bewerberauswahl zu optimieren. 1746 war es auch für den Backfisch Elizabeth Shackleton und ihre Freundin Jane Pellet erstmals Zeit „to Launch into the *Grande Monde* & make such an Eclat as will dazzle all Beholders ...“, wie Shackleton beschrieb.⁴⁰⁴ Kleidung stellte bei diesem Unterfangen zweifelsohne einen höchst ausschlaggebenden Faktor dar. Schließlich beabsichtigte man einen glänzenden Eindruck zu hinterlassen und damit nicht zuletzt seine äußere Erscheinung im besten Licht zu präsentieren.⁴⁰⁵

Modegrafiken wie *A Gentleman and Lady in the Court Dress of 1771* und *Dresses of the Year 1781* verbildlichen das Werben und Umworbenwerden potentieller Eheleute im Rahmen gesellschaftlicher Anlässe während der „Saison“ beim Besuch einer *assembly*. Neben dem gesellschaftlichen wird hier demnach ein partnerschaftlicher Aspekt in den Modegrafiken evident, der in weiteren Beispielen ebenfalls zu beobachten ist und der im folgenden Kapitel im Fokus steht.

III.3.4. Partnerschaft

Partnerschaft zwischen Mann und Frau visualisieren desgleichen Beispiele wie *A Gentleman and Lady in the Undress of the Year 1771*, *Dresses of the Year 1783* sowie *Fashionable Riding Dresses for the Year*, in denen die

⁴⁰³ Vickery 1998, S. 240.

⁴⁰⁴ Vickery 1998, S. 266.

⁴⁰⁵ So organisierte Ann Pellet, Elizabeths Tante und Stiefmutter Janes, den beiden jungen Damen zu einer der Veranstaltungen einen kostbaren silbernen Stoff für ihre Roben, in der mütterlichen Hoffnung, dass hierdurch ihre „conquests of Southern beaus“ begünstigt würden. Auch bei den Männern war Kleidung in diesem Zusammenhang ein Thema. So wurde beispielsweise Elizabeths erster Ehemann, Robert Parker of Alkincoats, aufgrund der von ihm zu einem gesellschaftlichen Ereignis ausgewählten und scheinbar höchst extravaganten Kleidung aufgezo-gen: „This Equip’d you may likely make a Conquest of a Cheshire Lady“, Vickery 1998, S. 267.

Paare beim gemeinsamen Spaziergang, bei einer Pause auf einer Bank und während des Ausritts gezeigt werden (Abb. 111, 113, 114). Öffentliche Orte wie der Vergnügungsgarten, die Promenade und der öffentliche Park, an denen man spazieren gehen, eine Kutschfahrt unternehmen oder ausreiten konnte und auf die diese Darstellungen rekurrten, boten neben der *assembly* weitere Chancen, dem jeweils anderen Geschlecht im angemessenen Rahmen aber dennoch mit der benötigten Intimität – also unter den Augen der Gesellschaft und zugleich mit der Möglichkeit für das Gespräch zu zweit – näher zu kommen.⁴⁰⁶ Mit diesen Darstellungen rückten die Modegrafiken aus *pocket memorandum books* einen der bedeutsamsten Momente im Leben einer jungen *polite* Dame in den Fokus, stellte die Wahl des Ehepartners doch die folgenreichste Entscheidung in ihrem Leben dar.⁴⁰⁷ Sie entschied über eine glückliche oder unglückliche Zukunft, denn erst einmal getroffen, konnte sie – bis auf wenige Ausnahmesituationen – nicht rückgängig gemacht werden.

Betrachtet man die Darstellungen nun genauer, so fällt auf, dass zwischen den Figuren grundsätzlich eine enge Verbindung besteht und sie aufeinander reagieren. In fast allen Partnerschaftsdarstellungen blicken die Figuren einander an beziehungsweise neigen sie ihre Köpfe einander zu. Nicht nur in den Darstellungen, in denen die Figuren offensichtlich im Gespräch miteinander sind wie in *Dresses of the Year 1783* oder der *assembly*-Grafik *Dresses of the Year 1781* (Abb. 109), sondern auch beim Spaziergang wie in *A Gentleman and Lady in the Undress of the Year 1771* und sogar beim Ausritt wie in *Fashionable Riding Dresses for the Year* (1787) blicken die Herren umsichtig in Richtung ihrer Damen. Hierdurch wird ein starkes Gefühl von Intimität und gegenseitiger Zuneigung vermittelt, ein Aspekt, der typischerweise im Ehepaarporträt in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts zu beobachten ist und der die zu dieser Zeit vorherrschenden Idealvorstellungen von Partnerschaft

⁴⁰⁶ In der Oper und auf Kunstaussstellungen traf man sich ebenfalls, Vickery 1998, S. 268.

⁴⁰⁷ Eine gute Verbindung hing von vielen Faktoren ab. Der Aspekt der gegenseitigen Zuneigung war wünschenswert, rückte jedoch schnell in den Hintergrund, wenn dynastische und wirtschaftliche Interessen vorteilhaft bedient werden konnten. Man blieb durchaus weiterhin darauf bedacht, Ehen nicht außerhalb des sozialen Standes zu schließen, obgleich die romantische Erfahrung im Verlauf des 18. Jahrhunderts zunehmend in der Literatur bekräftigt wurde, Vickery 1998, S. 40-41, 82.

und Ehe widerspiegelt.⁴⁰⁸ Hiervon zeugen Beispiele wie Arthur Devis' *Sir George and Lady Elizabeth Strickland* (1751) und William Hogarths *David and Eva Maria Garrick* (1757) ebenso wie Joshua Reynolds' *The Earl and Countess of Ely* (ca. 1775) und Thomas Gainsboroughs *Mr and Mrs Hallett* (1785).⁴⁰⁹ Letztere stellten als Promenadenporträts die beliebteste Form des Bildnistypus' Ehepaarporträt dar und zeigten das Paar beim gemeinsamen Spaziergang (Abb. 112).⁴¹⁰

In der idealen Partnerschaft, so plädierten zeitgenössische Autoren, stammten die Eheleute aus vergleichbaren sozialen Verhältnissen, sollten Alter, religiöse Überzeugung, ja möglichst sogar Wesensart, körperliche und seelische Verfassung übereinstimmen. Gleichzeitig wurde jedoch herausgestellt, dass dauerhaftes Eheglück auf gegenseitiger Achtung und Zuneigung der Partner basiere, auf Kameradschaft und auf Freundschaft.⁴¹¹ Dieser Vorstellung unterlagen klar definierte Geschlechterkonzeptionen. Während der Mann der Frau mit Rationalität entgegentrat, begegnete ihm die Frau mit ihrem leidenschaftlichen, empfindsamen Gemüt. Positiv bewertete Eigenschaften, die im 17. Jahrhundert dem Mann vorbehalten waren, wurden im Verlauf des 18. Jahrhunderts auch weiblich belegt, wie die als allgemein menschlich angesehenen Werte der *sensibility*.⁴¹² Die empfindsame Frau wurde zudem mit dem Aspekt der Natur in Verbindung gebracht, wobei Naturverbundenheit als Zeichen größter Tugendhaftigkeit gewertet wurde.⁴¹³ Hieraus folgte die Zuschreibung einer moralischen Autorität an die Frau, die sich in der Ansicht spiegelte, dass sich das weibliche Geschlecht durch Einfühlungsvermögen, Sittsamkeit, Kultiviertheit und von Natur aus gegebene Sanftmut auszeichne.⁴¹⁴ In Gegenwart der Frau beziehungsweise in der Konversation mit ihr konnte der zivilisierte und

⁴⁰⁸ In der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts spielte die emotionale Verbindung der Eheleute im Ehepaarporträt noch keine große Rolle. Oftmals stehen die Figuren beziehungslos nebeneinander und werden als Paar nur durch ihr Umfeld geeint, Retford 2006a, S. 49, ausführlich zur Entwicklung des Ehepaarporträts in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts ebd. S. 51-82.

⁴⁰⁹ Abb. zu Devis, Hogarth und Reynolds in Retford 2006a, S. 52, 57, 66.

⁴¹⁰ Zur Geschichte und Entwicklung des Promenadenporträts siehe Retford 2006a, S. 67-70.

⁴¹¹ Retford 2006a, S. 65; Baumgärtel 1989, S. 327.

⁴¹² Nünning 1996b, S. 206.

⁴¹³ Shawe-Taylor 1990, S. 133; siehe außerdem Ortner 1998, S. 28-38, die hier der Frage nachgeht, warum der Frau grundsätzlich eine größere Naturverbundenheit eingeschrieben wird, ein Phänomen, das sich nicht nur auf das 18. Jahrhundert beschränkt.

⁴¹⁴ Nünning 1996b, S. 206f; Barker-Benfield 1992, S. xxvii.

wohlgesittete Charakter des Mannes gestärkt werden, der, so wurde argumentiert, in alleiniger Gesellschaft des eigenen Geschlechts zu verrohen drohte. Der weibliche Verstand wiederum wurde durch die männliche Vernunft erhöht und die emotional angelegte weibliche Natur vor Maßlosigkeit geschützt, so dass sich die Frau zu einem aufmerksamen, fürsorglichen und ernsthaften Wesen entfalten konnte. Gemeinsam ergaben Mann und Frau ein sich perfekt ergänzendes Ganzes, die Ehe wurde zu einem Ideal des gegenseitigen Gebens und Nehmens.⁴¹⁵ Die Autorität des Mannes blieb dabei unangetastet.⁴¹⁶ Allerdings hielten Schriften wiederholt dazu an, diese Macht nicht durch Strenge und Gehorsamkeitswollen auszuüben, sondern sie mit Verstand im Interesse beider Ehepartner einzusetzen:

„A Man of Sense and Breeding will be as it were superior, without seeming to know it; and support his Influence with so great a Delicacy, that his Wife shall ever seem to be his Equal, make use of a thousand polite Methods even to elevate her Character. What an amiable and egaging Scene must such a Couple exhibit! How *firm* their *Union*! And how *harmonious* their Lives!“⁴¹⁷

Von diesen Vorstellungen zeugen die Modegrafiken aus *pocket memorandum books*, wenn sie die dargestellten Paare auf die oben beschriebene Weise inszenieren. Die weiblichen Modefiguren werden demnach als zukünftige oder bereits verheiratete aber in jedem Fall als tugendhafte Ehefrauen gezeigt. Sie präsentieren sich als pflichtgetreue und angemessen gebildete Konversationspartnerinnen für ihre Männer, die sich ihrerseits um das Wohlergehen ihrer Frauen kümmern, indem sie deren Gemüt eben durch die Konversation weiterhin kultivieren. Darüber hinaus begegnen sie ihnen mit Umsicht und Aufmerksamkeit und vermitteln zudem die zumeist Erfolg versprechende Mischung von Charme und Ergebenheit ihrer Auserwählten gegenüber. Formal greifen die Modegrafiken dabei auf den in der Malerei weitverbreiteten Typ des Promenadenporträts zurück, aber favorisieren zugleich – wie schon so

⁴¹⁵ Retford 2006a, S. 71-76; Nünning 1996b, S. 210. Zu den unterschiedlichen Geschlechterbildern siehe außerdem Barker-Benfield 1992, S. 1-104.

⁴¹⁶ Siehe Kapitel III.3.2., S. 118.

⁴¹⁷ Franklin 1750, S. 37.

oft beobachtet – genrehafte Szenen, die Alltäglichkeit und tatsächliches Wirken vermitteln. Dies zeigt nicht zuletzt die Gegenüberstellung von *Fashionable Riding Dresses for the Year* (1787) mit Joshua Reynolds' monumentalen Porträt des Herzogpaares von Hamilton (Abb. 114, 115). Während das Pferd für Herzog und Herzogin als Requisit fungiert – die Herzogin hat im Sattel Platz genommen und der Herzog lehnt sich an das stehende Pferd an, so dass seine Frau ihre Hände sanft auf die Schultern ihres Ehemannes legen kann – galoppiert das Paar in der Modegrafik auf seinen Pferden dahin.

Schließlich manifestiert sich Partnerschaft auf subtile aber nicht zu unterschätzende Weise auch in Modegrafiken wie *Ladies in the Dress of 1778* oder *Ladies in the Dresses of 1785* (Abb. 102, 74). Denn hier hält jeweils eine der Modefiguren eine Miniatur in der Hand, die zudem in der 1778er-Grafik offensichtlicher Gegenstand der Unterhaltung zwischen den Damen ist. Die Herstellung und Verbreitung von Miniaturen florierte ab der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts auch in England. Als Symbol der Zuneigung, als Liebespfand und Erinnerungsstück wurden sie unter Liebenden und Freunden ausgetauscht und verschenkt. Man trug sie wie eine Brosche am Dekolleté oder an einem Band an der Taille – wie ebenfalls in weiteren Modegrafiken zu beobachten ist – oder führte sie lose mit sich.⁴¹⁸ Und so präsentiert die linke Figur der rechten in der 1778er-Grafik stolz das kleine Bildnis ihres Auserwählten, worauf die andere Figur mit Entzücken reagiert.

III.3.5. Mutterschaft

Aus der Rolle der Ehefrau ergab sich im Idealfall die der Mutter. Hierauf rekurren Modegrafiken wie *A Lady & Children in the Dress of 1770*, *Dresses of the Year 1782* und *Ladies in the Dress of 1795*, in denen die Modefiguren von Kindern begleitet und als Mütter präsentiert werden (Abb. 83, 80, 116). Mutterschaft bestimmte das Leben der *polite* Frau. In der Regel nahmen sie Schwangerschaften, Geburten und die Kleinkindpflege sowie die damit verbundenen Anforderungen und die

⁴¹⁸ Zu Miniaturen siehe Reynolds 1996, S. 644-645; Aronson, Wiesemann 2006, S. 7. Ein berühmtes malerisches Beispiel fertigte Thomas Gainsborough mit dem Porträt *Mrs Mary Robinson* (1781, Abb. in Vaughan 2002, S. 176), die eine Miniatur mit dem Bildnis ihres Geliebten, des Kronprinzen, hält.

möglichen hieraus resultierenden Probleme für viele Jahre in Anspruch.⁴¹⁹ *Polite* Familien waren davon überzeugt, dass der Sinn und Zweck des weiblichen Lebens in seiner Reproduktionsfähigkeit lag.⁴²⁰ Es war Aufgabe der Frau möglichst bald gesunden und insbesondere männlichen Nachwuchs zu gebären, so dass die Weiterführung der Familie gesichert wurde.⁴²¹

In der Porträtmalerei wurde das Thema Mutterschaft vermehrt ab der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts aufgegriffen, in etwa zeitgleich mit der zunehmenden Beschäftigung mit diesem Thema in der Literatur, in Verhaltensratgebern und anderen Schriften.⁴²² Nachdem Mutterschaft bereits und auch weiterhin im Konversationsstück im Rahmen der Familiendarstellung thematisiert wurde, wie beispielsweise in Arthur Devis' *Robert Gwillym and his Family* oder Johan Zoffanys *The Colmore Family* (Abb. 40, 84), entstanden in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts entsprechend der Vorliebe für monumentale Bildnisse Darstellungen, in denen, wie in George Romneys *Mrs Carvadine and her Son Thomas* (ca. 1775) oder Joshua Reynolds' *Lady Elizabeth Delmé and her Children* (1777), die Zweierbeziehung zwischen Mutter und Kind beziehungsweise der Mutter und ihren jüngsten Kindern im Mittelpunkt stand (Abb. 117, 118). Während sich in der ersten Jahrhunderthälfte die Darstellung von Mutter und Kind, wie in *Robert Gwillym and his family*, noch durch eine gewisse Steifheit auszeichnete, setzte sich im Verlauf des 18. Jahrhunderts eine Darstellungsweise durch, die der Interaktion der Figuren mehr Bedeutung zumaß. Mutter und Kind wurden nun in liebevoller physischer Verbundenheit gezeigt, beispielsweise in einer engen Umarmung, und wiederholt ohne das Bewusstsein um den Betrachterblick, wodurch die besondere Intimität und Vertrautheit ihrer Beziehung zueinander verbildlicht wurde. Dabei flossen in diese Behandlung sowohl im Konversationsstück als auch im monumentalen

⁴¹⁹ Im Mittel gebaren Frauen zu dieser Zeit sechs bis sieben lebende Kinder. Elizabeth Shackleton war mit Schwangerschaften und Kleinkindpflege zehn Jahre lang, ihre Freundin Jane Scrimshire elf und Bessy Ramsden sogar dreizehn Jahre lang beschäftigt, Vickery 1998, S. 97, 114.

⁴²⁰ Vickery 1998, S. 90.

⁴²¹ Besonderes Gewicht erhielt dies im Zuge der häufigen Fehl- und Totgeburten, der hohen Sterblichkeitsrate von Kleinkindern und schließlich der durch perinatale Komplikationen hervorgerufenen Todesfälle bei Müttern, Vickery 1998, S. 96-100, 117-120; Retford 2006a, S. 100f.

⁴²² Vickery 1998, S. 93; Retford 2006a, S. 86.

Bildnis aktuelle Vorstellungen über Kindererziehung und gegenwärtige Idealvorstellungen von Mutterschaft ein.

Bereits seit dem 17. Jahrhundert betonten Erziehungsratgeber die Bedeutung der verständnis- und liebevollen mütterlichen Erziehung. Mutterschaft wurde als natürliche Bestimmung der Frau deklamiert: Das Ideal der guten Frau war gleichbedeutend mit dem der guten Mutter.⁴²³ In der Folge von John Lockes *Some Thoughts Concerning Education* (1693), das zum Standardwerk der Pädagogik avancierte, wurde mit einer veränderten Sichtweise auf die Kindheit, bei der man sich unter anderem über die Bedeutung der frühkindlichen Prägung bewusst geworden war, die Auslegung der Mutterrolle im Verlauf des 18. Jahrhunderts spezifiziert.⁴²⁴ Gemäß der Auffassung der *polite* gründete das Gemeinwohl der Nation auf tugendhaften Bürgern. Als maßgebliche Verbreiterinnen ethischer Werte und Sitten, wie die Schriften der *politeness* nicht müde wurden herauszustellen, trugen Frauen als Mütter mit ihrem erzieherischen Auftrag entschieden zum gesellschaftlichen und politischen Fortschritt bei. Es lag in ihrer Hand, Töchter zu tugendhaften Frauen zu erziehen, die ihrerseits als gute Ehefrauen und Mütter die Linie weiterführen konnten. Ebenso oblag es ihnen, ihre Söhne, bis sie mit etwa sechs oder sieben Jahren unter die Obhut eines Lehrers gestellt wurden beziehungsweise in den Schulbetrieb eintraten, gewissenhaft so vorzubereiten, dass sie zu starken und energischen Männern heranwachsen, die das Land voranbringen würden.⁴²⁵ Lockes Ansatz wurde von Jean Jaques Rousseau weitergeführt, dessen pädagogische Überlegungen mit der Übersetzung von *Émile, ou de L'Education* (1762) auch in Großbritannien weite Verbreitung fanden.⁴²⁶ Liberaler noch als Locke befürwortete Rousseau eine „natürliche“ Erziehungsmethode, die der Entfaltung der vermeintlich guten Anlage eines jeden Menschen Rechnung tragen sollte und dem Kind ein höheres Maß an Selbstbestimmung zugestand. Das Kind wurde als Kind entdeckt, das mit seiner eigenen „Natur“ auch sein eigenes Recht

⁴²³ Vickery 1998, S. 91-94, die sich ausführlich mit den klassischen feministischen Forschungspositionen zum Thema Mutterschaft und seiner kulturellen Konstruktion im 18. Jahrhundert auseinandersetzt und gegen die Vorstellung argumentiert, Mutterschaft erfahre im 18. Jahrhundert eine beispiellose Hervorhebung.

⁴²⁴ Zur veränderten Sichtweise auf die Kindheit sowie deren Auswirkungen auf das Kinderporträt siehe Plumb 1982; Steward 1995; Neumeister (Hg.) 2007.

⁴²⁵ Nünning 1996b, S. 211f.; Retford 2006a, S. 103.

⁴²⁶ Steward 1995, S. 145.

einforderte. Es sollte bei der Erziehung vor Zwängen und unnatürlichen Gewohnheiten bewahrt und in seiner Selbstständigkeit gefördert werden, was sich beispielsweise in der neuen, lockeren Kinderkleidung, die dem Ausleben des kindlichen Spieltriebs zuträglich war, äußerte.⁴²⁷ Um die Mitte des 18. Jahrhunderts setzte eine neue Interpretation des Mutterschaftsideals ein. Entsprechend dem aufkeimenden Leitbild der Empfindsamkeit wurde Mutterschaft zunehmend glorifiziert und romantisiert und die Zahl der Veröffentlichungen, die Frauen mit ihrer Empfängnisfähigkeit assoziierten, stieg merklich. Die erfüllenden Eigenschaften von Mutterschaft als Quelle grenzenloser Glückseligkeit standen im Zentrum dieser Texte. Ausführlich wurden Szenen von Müttern beschrieben, die sich achtsam und liebevoll ihren Kindern widmeten. Diese Vorstellung sollte sich im Gedächtnis der Leserin verankern, um zu einem späteren Zeitpunkt in einer ähnlichen Situation eben jene Gefühle abrufbar zu machen.⁴²⁸

Auch die Modegrafiken aus *pocket memorandum books* spiegeln diese Entwicklungen. Sie zeigen die Kinder in ihrer Kindlichkeit, in ihrer oft lebendig-ungestümen, neugierigen und Aufmerksamkeit suchenden Art, und präsentieren die Modefiguren als tugendhafte Mütter, die fürsorglich auf ihre Kinder reagieren. So beispielsweise in *A Lady and Children in the Dress of 1770*, wenn die Mutter beim gemeinsamen Spaziergang ihrem kleinsten, ein wenig zurückgefallenen und nun auf sie zuspringenden Kind fürsorglich ihre Hand hält, damit es den Anschluss nicht verliert (Abb. 83). Oder in *Ladies in the Dress of 1795*, in der sich die Mutter ihrem Gegenüber zwar offensichtlich im Gespräch zuwendet, sie zugleich jedoch auf ihr auf sie zustürmendes Kind reagiert, indem sie ihre Arme ausbreitet, um es im nächsten Moment empor zu heben (Abb. 116). Die Beziehung zwischen der Mutter-Modefigur und ihrem Kind wird dabei in den Modegrafiken aus *pocket memorandum books* in der Regel auf realistisch anmutende Weise inszeniert, ganz im Sinne der in Kapitel III.2.5. herausgearbeiteten „natürlichen“ Darstellungsform. Gemäß der oben dargelegten erzieherischen Praxis werden die Modefiguren zudem nicht nur mit weiblichen Kindern im Kleinkindalter gezeigt. So treten ebenfalls Darstellungen auf, in denen Jungen im Vorschulalter sowie

⁴²⁷ Ribeiro 1984, S. 160-162; Steward 1995, S. 122.

⁴²⁸ Retford 2006a, S. 86f.

Mädchen im Schul- und Backfischalter die Modefiguren begleiten (Abb. 88).⁴²⁹

Zwei weitere Aspekte hinsichtlich der modegrafischen Darstellung fallen schließlich im Vergleich mit den Beispielen aus der monumentalen Porträtmalerei ins Auge. In dem Bildnis insbesondere Romneys aber auch in dem Reynolds' werden Mutter und Kind(er) als Gruppe isoliert dargestellt, die Figuren sind nah an die Bildfläche herangeholt und werden durch gegenseitiges Umarmen und Anschmiegen in tiefer Verbundenheit und Vertrautheit zueinander gezeigt (Abb. 117, 118). Hierdurch wird das Mutterideal der Empfindsamkeit in konzentrierter, überhöhter Form in Szene gesetzt, entsprechend der zu dieser Zeit stattfindenden Ausbildung der Kultur der Empfindsamkeit zum Kult. Auf vergleichbare Weise wird Empfindsamkeit in den Modegrafiken aus *pocket memorandum books* nicht dargestellt. Dennoch treten auch hier Beispiele auf, wie *Dresses of the Year 1782*, in denen sich das Empfindsame stärker als in anderen Beispielen manifestiert (Abb. 80). Hier zeigt sich, was in Kapitel III.2.4. bereits thematisiert wurde: eine gesamt-konzeptionelle Verarbeitung von Empfindsamkeit, die durch das dichte, wilde Baumwerk, die sich neigenden Wipfel und die einander zugeneigten Körper der Figuren ausgedrückt wird.

Der entscheidende Unterschied zwischen den Modegrafiken aus *pocket memorandum books* und den Bildnissen Romneys und Reynolds' liegt dabei jedoch an anderer Stelle versteckt. In *Dresses of the Year 1782* werden zwei Frauen mit einem Kind gezeigt – wenngleich hier nicht in exemplarischer Form, da von der zweiten Figur hinter der Mutterfigur nur die Kopfbedeckung zu sehen ist. In der Mehrheit der Modegrafiken aber sind die Mutterschaftsdarstellungen wie in *Ladies in the Dress of 1795* gestaltet, das heißt zwei erwachsene Modefiguren sind in ihrer vollen Erscheinung zu sehen (Abb. 116). Dabei stehen die beiden Modefiguren im Mittelpunkt der Darstellung, während die Figur des Kindes zumeist an den linken oder, wie im Falle der Grafik aus dem Jahr 1795, an den rechten Bildrand rückt. Die weitgreifende Thematisierung von Mutterschaft in der Gesellschaft stellte die Modegrafiken aus *pocket memorandum books* vor eine komplexe Aufgabe. Mit dem Anspruch, ihre Darstellungen dem Zeitgeist entsprechend anzupassen und sie zudem auf das Leben der *polite* Dame hin auszurichten, um eine möglichst große

⁴²⁹ Siehe außerdem Kat. 46, 118, 143.

Identifikationsfläche für die Betrachterin zu schaffen, war es unumgänglich, das Mutterschaftsthema aufzugreifen. Gleichzeitig mussten jedoch die Anforderungen, die an eine Modegrafik gestellt wurden, ebenfalls bedient werden. Folglich entschied man sich für die beschriebene Darstellungsweise, durch die das Mutterschaftsthema zwar verbildlicht, aber eben nicht zum zentralen Bildsujet erhoben wurde. Damit kam man der wichtigsten Anforderung an eine Modegrafik nach, den Kleidungsvorschlag zentral herauszustellen. Das Mutterschaftsthema wurde zweckmäßig in die modegrafische Darstellung eingebunden, indem eben zwei Modefiguren mit nur einem Kind gezeigt wurden, das die Darstellung am Rande, also eher beiläufig, komplettierte. Auf diese Weise erkannten die Modegrafiken aus *pocket memorandum books* eine der wichtigsten Rollen im Leben der *polite* Frau an und bedienten die damals allgegenwärtig diskutierten Idealvorstellungen, ohne dabei jedoch ihre Hauptabsicht zu schwächen. Obendrein waren sie hierdurch in der Lage, zwei Moden zu präsentieren, wodurch ihre Attraktivität weiter gesteigert wurde.

III.3.6. Freundschaft

Sämtliche Modegrafiken aus *pocket memorandum books*, in denen zwei gleichwertige weibliche Modefiguren vorgestellt sind – und damit der mit Abstand größte Teil der Darstellungen – können dem Schlagwort Freundschaft zugeordnet werden. Auch bei diesem Thema bestehen Parallelen zur Porträtmalerei und es besaß ebenfalls sowohl einen ideologischen als auch einen praktischen Wert, was im Folgenden zu zeigen ist.

Als Teil des empfindsamen Mentalitätenwandels erlebte die Freundschaft in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts eine beispiellose Aufwertung.⁴³⁰ Als „Verwirklichungsort der schönen Seele“ wurde Freundschaft zur höchsten Tugend erkoren, was sich auf verschiedene Bereiche auswirkte.⁴³¹ Innerhalb der Idealvorstellungen der Beziehung zwischen Mann und Frau wurde, wie oben bereits kurz angesprochen, zunehmend die Auffassung der Freundschaftsehe favorisiert. Frauenfreundschaften fiel eine größere Aufmerksamkeit zu und

⁴³⁰ Lankheit 1952, S. 39-48; Mauser, Becker-Cantarino (Hg.) 1991; Baumgärtel 1989, S. 325-328; Görner 1989, S. 740.

⁴³¹ Baumgärtel 1989, S. 326.

Geschwisterliebe, insbesondere die zwischen Schwestern, wurde im Sinne der Freundschaft umgewertet.⁴³² Grundlegend hierfür war eine Sexualmoral, die Leidenschaft in einer gebändigten und gefühlvollen Form forderte.⁴³³ Zweifelsohne waren Frauen seit jeher durch langlebige Freundschaften miteinander verbunden. Doch nun gewann die Frauenfreundschaft auch im öffentlichen Diskurs an Wert.⁴³⁴ Dank ihrer empfindsamen Natur und ihres psychologischen Einfühlungsvermögens war die Frau nicht nur zur Ehefrau und Mutter besonders geschaffen, sondern ebenso zur Freundin. Diese Auffassung unterliegt beispielsweise einer Zeile aus dem in Kapitel III.3.1. bereits herangezogenem *pocket memorandum book*-Beitrag „Useful Lessons for the Conduct of Female Life“, in der – im Zusammenhang mit dem Besuch öffentlicher Orte des Vergnügens – die drei wichtigsten Rollen der Frau genannt werden:

„... let them not disturb the duty of wife, mother, friend, &c. the particular call on each tie, being more strong than any attachments to public diversions“.⁴³⁵

In der Literatur fand das Freundschaftsphänomen seinen ästhetischen Ausdruck unter anderem in Briefwechseln, die zum Teil mit Hinblick auf Veröffentlichung geschrieben wurden, sowie in unzähligen Romanen, in denen beispielsweise die in einer unglücklichen Ehe gefangene Protagonistin Rat und Mitgefühl bei einer Freundin suchte.⁴³⁶

In der Porträtmalerei wurde das weibliche Doppelporträt in Form des freundschaftlichen Schwesternbildnisses wieder vermehrt aufgegriffen, nachdem es von Anthony van Dyck im 17. Jahrhundert eingeführt worden war.⁴³⁷ So schuf Arthur Devis Ende der 1750er Jahre das

⁴³² Fleig 1994, S. 47-53; Tasch 1999, S. 166. Diese Umwertung steht nicht zuletzt damit in Verbindung, dass im 17. wie im 18. Jahrhundert der Begriff „Freund/in“ auch für Verwandte benutzt wurde, Tadmor 2001, S. 167, 191.

⁴³³ Sauder 1974, Bd. 1, S. 65-72; Baumgärtel 1989, S. 327.

⁴³⁴ Görner 1989, S. 740; Baumgärtel 1989, S. 328. Männerfreundschaften wurden hingegen seit der Antike als hehren Zielen dienend, über alles Sinnliche erhaben erachtet und wiederholt öffentlich diskutiert, siehe ebd.

⁴³⁵ *Ladies Museum* 1774, S. 6, Hervorhebung durch den Verfasser.

⁴³⁶ Faderman 1981, S. 75f.; Görner 1989, S. 741; Fleig 1994.

⁴³⁷ Siehe Anthony van Dyck, *Dorothy Savage and her Sister Elizabeth, Lady Thimbleby* (ca. 1635, Abb. in Hearn (Hg.) 2009, S. 122). Zum weiblichen Freundschaftsbildnis siehe Baur-Callwey 2007, S. 21-23; zu van Dyck im Besonderen Filipczak 1990, S. 62-64; siehe außerdem Tasch 1999, S. 159-177, deren Schwerpunkt auf Reynolds liegt.

Gemälde der Schwestern *Alicia and Jane Clarke* (Abb. 119). Aus der monumentalen Bildnismalerei sind unter anderem Beispiele ab den späteren 1760er Jahren von Joshua Reynolds, Thomas Gainsborough und Angelika Kauffmann bekannt. Alle drei setzten in ihren Werken das empfindsame Ideal der freundschaftlich-schwesterlichen Zuneigung um, indem sie die Figuren in engem Körperkontakt zeigten, beim Händehalten wie beispielsweise in Kauffmanns Bildnis der Geschwister Spencer oder in der engen Umarmung wie in Reynolds' Porträt *Miss Emma and Miss Elizabeth Crewe* (Abb. 120).⁴³⁸

Diese Art der Darstellung ist auch in den Modegrafiken aus *pocket memorandum books* zu beobachten. Vor allem in späteren Beispielen gegen Ende der 1780er und insbesondere der 1790er Jahre wird die Bezugnahme auf die empfindsame, schwesterliche Frauenfreundschaft, wie sie sich im monumentalen Porträt zeigte, stilistisch evident. So bilden in Modegrafiken wie (*Two Ladies of Suffolk and Norfolk*) in the fashionable Dresses of ye Year 1788, *Fashionable Dresses of the Year* oder *Ladies in the Fashionable Dresses of 1799* den Mittelpunkt der Darstellungen die ineinander gelegten Hände beziehungsweise die auf die Schulter der anderen Figur gelegte Hand oder die nahe nebeneinander stehenden Körper (Abb. 121-123). Typisch für die Modegrafiken aus *pocket memorandum books* greifen sie den aktuellen bildlichen und gesellschaftlichen Trend auf, nachdem er sich etabliert hat, und zeigen sich somit fortschrittlich.

Auch den übrigen zweifigurigen Modegrafiken unterliegt das Freundschaftsthema. Unabhängig von den in der monumentalen Bildnismalerei entwickelten empfindsamen Bildformeln des Händehaltens und der verschlungenen Umarmung, wurden die Modefiguren in den Grafiken derart inszeniert, dass die Betrachterin an ein Treffen von zwei Freundinnen erinnert wurde. Dies erreichten die Darstellungen, indem die Figuren sich vertraut beieinander einhaken wie beispielsweise in *Ladies in the Dress of 1778* (Abb. 102), sie ein angeregtes Gespräch führen wie in *A Lady in the most Fashionable full Dress, and another in the newest and most genteel Undress, 1776* (Abb. 12) oder sie nicht zuletzt als Zweiergruppe dargestellt werden, die mit sich selbst beschäftigt ist, was

⁴³⁸ Angelika Kauffmann, *Lady Georgiana, Lady Henrietta Frances and George John Spencer* (1774, Abb. in Rosenthal 1996, Farbabb. 6. Siehe auch Thomas Gainsborough, *The Artist's Daughters* (ca. 1770-1774, Abb. in Vaughan 2002, S. 165).

besonders schön in der Darstellung *Two Ladies in the Dress of 1778* deutlich wird, in der die vier gezeigten Figuren jeweils ihr direktes Gegenüber fixieren, sie als Gruppen jedoch keine Notiz voneinander nehmen (Abb. 94). Auch in den posenhaften Darstellungen wie beispielsweise *Two Ladies in the Dress of 1779* ist das Freundschaftsmotiv gegenwärtig, wenngleich die freundschaftliche Verbundenheit hier lediglich auf unterster Ebene durch das schlichte Zusammensein der Figuren vermittelt wird (Abb. 89). Sinn und Zweck der Einbindung des Freundschaftsthemas in die Modegrafiken aus *pocket memorandum books* lag zunächst zweifelsohne in der Möglichkeit, mit der Zweifiguredarstellung zwei Moden anstatt nur einer präsentieren zu können. Darüber hinaus wurde, wie schon mit den Themen Partnerschaft und Mutterschaft, die Tugendhaftigkeit der Modefigur durch das im öffentlichen Diskurs aufgewertete Thema Freundschaft bestärkt. Doch auch der praktische Wert der Frauenfreundschaft war entscheidend. Frauenfreundschaften stellten einen sehr persönlichen Wirkungskreis für die *polite* Frau dar, da sie unabhängig von der Ehe gelebt werden konnten. Zudem nahmen sie schon vor der Ehe einen hohen Stellenwert ein.⁴³⁹ Freundschaften zwischen Frauen boten Rückhalt, Verständnis und die Möglichkeit, sich über ähnliche Erfahrungen, Probleme und Anforderungen des alltäglichen Lebens sowie Wünsche und Träume, aber auch über gemeinsame Interessen auszutauschen. Hiervon zeugen die vielen erhaltenen Briefwechsel zwischen Elizabeth Shackleton und ihren Freundinnen, in denen sie sich einander anvertrauten und die für sie wichtigen Dinge verbalisierten. Die Modegrafikmacher erkannten die Bedeutung und das besondere Gefüge der Frauenfreundschaft und machten sich deren Intimitätsaspekt zunutze. Auf subtile Weise vermittelten sie ihre Modenvorschläge höchst wirksam. Durch den Anblick zweier Freundinnen wurde die Betrachterin an ihre eigene Erfahrungswelt erinnert. Dabei stellte sich im Idealfall ein Gefühl von Vertrautheit ein und suggerierte ihr, dass sie selbst eine Vertraute der dargestellten Modefiguren war, wodurch wiederum ihre Akzeptanz sowohl für die Darstellung an sich als auch für die gezeigte Mode gesteigert wurde.

⁴³⁹ Faderman 1981, S. 75; Baumgärtel 1989, S. 328.

III.3.7. Spaziergang *revisited*

Zum Abschluss dieses Kapitels gilt es noch einmal auf die Rahmenhandlung des Spaziergangs und insbesondere auf die Frage zurückzukommen, warum die Mehrheit der Modegrafiken die Figuren beim Spaziergang zu zweit zeigen.

In den vorangegangenen Kapiteln wurde deutlich, dass den Modegrafikmachern daran gelegen war, bestimmte Themen in die modegrafische Darstellung einzubinden. Dabei zeigte sich, dass vor allem das Thema Freundschaft einen großen Stellenwert einnahm. Freundschaft bedarf der Intimität, der Zeit zu zweit, um sich in Ruhe austauschen zu können und um die Freundschaft zu pflegen. Der Spaziergang im Garten bot hierfür einen ganz besonderen Rahmen. Generell versprach er Ruhe und die Möglichkeit, sich seinen eigenen Gedanken zu widmen und sich der Erholung hinzugeben. Beim Spaziergang zu zweit war man im Garten zudem sicher vor unliebsamen Lauschern und konnte dementsprechend freier kritische Gespräche führen und sich ganz auf sein Gegenüber konzentrieren. Die Modegrafiken aus *pocket memorandum books* zeigen genau diese Momente. In den Einfigurendarstellungen, wie beispielsweise in *Lady in the Dress of the Year 1760* (Abb. 96), ist die Modefigur mit aufgeschlagenem, soeben noch gelesenen Buch in der Hand in Gedanken versunken gezeigt, in den Zweifigurendarstellungen, wie beispielsweise *Ladies in the Dress of 1778* (Abb. 102), wird das „kritische“ Thema des Gesprächs, nämlich die Männerfrage, in Form der Miniatur sogar veranschaulicht. Damit verbildlichen sie einen Aspekt des Lebens der *polite* Dame, der in anderen künstlerischen Bereichen in dieser Form nicht oder erst später thematisiert wurde.

Grundsätzlich war der Spaziergang ein tradiertes und gängiges Motiv in der Porträtmalerei. Sowohl in Form der spazieren gehenden als auch der während des Spaziergangs Pause machenden Figuren ist dies etwa in Gemälden von Thomas Gainsborough oder Arthur Devis zu beobachten, die in früheren Kapiteln in anderem Zusammenhang bereits herangezogen wurden (Abb. 50, 112). Ebenso war die Darstellung von zwei weiblichen Figuren in Form des Schwesternbildnisses verbreitet, wie im vorangegangenen Kapitel deutlich wurde (Abb. 119, 120). Allerdings handelt es sich bei den spazieren gehenden Porträtierten immer um Ehepaare und im Bereich der Schwesternbildnisse treten keine Beispiele auf, in denen die beiden Frauen tatsächlich miteinander

spazieren gehen. Die Modegrafiken aus *pocket memorandum books* mischten gewissermaßen die eine Form mit der anderen, indem sie auf das reale Leben der *polite* Dame direkteren Bezug nahmen, und gelangten so zu ihrer eigenen Bildfindung.

In der Literatur entspricht diese Darstellung hingegen dem, was in Romanen um die Jahrhundertwende, wie beispielsweise denen Jane Austens (1775-1817), thematisiert wurde. In ihren Erzählungen ist die Spaziergängerin allgegenwärtig, so auch in dem 1799 fertig gestellten und vierzehn Jahre später veröffentlichten Roman *Pride and Prejudice*. Hier wird erzählt, was die Modegrafiken bereits seit langem zeigen: wie der Spaziergang der Protagonistin Elizabeth Bennet den Raum gibt, sich alleine und in Ruhe ihren Gedanken zu widmen oder wichtige, intime Gespräche mit ihrer Schwester Jane zu führen.⁴⁴⁰ Ein ganz praktischer Grund, warum viele der Modefiguren während des Spaziergangs tatsächlich gehend oder zumindest stehend dargestellt werden, wird zudem an einer Aussage von Mr Darcy, Elizabeths zukünftigem Ehemann, deutlich. Als Elizabeth mit der Schwester seines Freundes eines Abends einen „turn about the room“ unternimmt, hält er fest:

„You either chuse this method of passing the evening because you are in each other’s confidence, and have secret affairs to discuss, or because you are conscious that your figures appear to the greatest advantage in walking.“⁴⁴¹

Das Gehen ermöglicht, die persönliche Erscheinung in voller Gänze zu präsentieren. Dies wirkt sich auch zum Vorteil der getragenen Kleidung aus, deren Machart und Besonderheiten auf diese Weise ebenfalls am besten zur Geltung kommen.

Nun stellt der Spaziergang zu zweit nicht die einzige in den Modegrafiken aus *pocket memorandum books* aufgegriffene Form des Spaziergangs dar. In Kapitel III.3.3. wurde unter dem Schlagwort Gesellschaft der öffentliche Spaziergang ausführlich erörtert. Es wurde deutlich, dass sich dieses Motiv für die modegrafische Darstellung überaus eignete, da es eine Begebenheit verbildlicht, bei der Kleidung als Vermittler von Identitäten eine wichtige Rolle spielte, in einer Zeit, in

⁴⁴⁰ Solnit 2002, S. 97-102; weiterführend Griem 2007.

⁴⁴¹ Austen 1813, S. 46.

der die äußere Wahrnehmung des Selbst und der Anderen an großer Bedeutung gewonnen hatte. Dieser Kontext ist in den Grafiken, die ihre Figuren beim Spaziergang zu zweit im Garten zeigen, nicht gegeben. Doch machen diese Darstellungen den größten Teil der untersuchten Modegrafiken aus *pocket memorandum books* aus. Weshalb entschied man sich also gerade für diese Version? Wie sich im Folgenden zeigen wird, geschah dies aus zwei Gründen: Zum einen wurde dieses Motiv den Idealvorstellungen der *polite* bestens gerecht; zum anderen präsentierte es der *polite* Dame gerade im Hinblick auf ihr Alltagsleben ein sehr ansprechendes und verführerisches Bild.

Der Aspekt der Tugendhaftigkeit nahm in den Idealvorstellungen der *polite* eine zentrale Rolle ein. Wie in den vorangegangenen Kapiteln ausführlich dargelegt, sollten *polite* Frauen tugendhafte Partnerinnen, Mütter und Freundinnen sein. Der zweiseame Spaziergang im Garten stellte eine weitere Möglichkeit dar, Tugendhaftigkeit zu vermitteln. Zwar wurde er in den Verhaltensratgebern und ähnlichen Schriften als angemessene Beschäftigung nicht explizit empfohlen. Doch lässt sich seine Bedeutung als ebensolche schlussfolgern. Hierfür soll zunächst noch einmal eine Stelle aus dem Beitrag „Useful Lessons for the Conduct of Female Life“ herangezogen werden, die im letzten Kapitel bereits teilweise zitiert wurde:

„Nay even public places should sometimes be frequentend; but let these be seen but seldom; and when they are, let them not disturb the duty of wife, mother, friend, &c. the particular call on each tie, being more strong than any attachement to public diversions; your duty, your interest and felicity commands one, your pleasure the other; to which you should submit I need not inform you.“⁴⁴²

Grundsätzlich wurde der Besuch öffentlicher Orte und folglich der Spaziergang in der Öffentlichkeit also erlaubt. Doch sollte diesen Beschäftigungen nur in überaus moderatem Maße nachgegangen werden. Zwischen den Zeilen lässt sich die Befürchtung herauslesen, dass die Dame über diesen Zeitvertreib ihre häuslichen Verpflichtungen vernachlässigen könnte. Der Spaziergang zu zweit im Garten des *country*

⁴⁴² *Ladies Museum* 1774, S. 6.

house stellte hingegen keine Besorgnis erregende Tätigkeit dar. Er empfahl sich als tugendhaftes und die weiblichen Pflichten bestärkendes Vergnügen.

Im Gegensatz zum öffentlichen konnte der häusliche Garten als ein sicherer Ort für die Dame betrachtet werden. Viele zeitgenössische Stimmen sprachen sich dafür aus, dass der öffentliche Raum in Form der Vergnügungsgärten, des Theaters oder der Oper das tugendhafte Verhalten der Frau in Gefahr bringe.⁴⁴³ Der Besuch von Orten wie diesen, so wurde beispielsweise vom Politiker James Burgh argumentiert, verleite sie dazu, sich ihren Leidenschaften hinzugeben, was in der Folge zum Verlust ihrer Selbstbeherrschung führe und worunter schließlich ihre Aufmerksamkeit gegenüber ihrer Aufgaben leide.⁴⁴⁴ Ihre Verpflichtung den „domestic affairs“ gegenüber war im Umfeld des häuslichen Gartens indes gegenwärtig. Denn trotz aller Möglichkeiten der Ablenkung, Entspannung und des Abstand Nehmens, die er bot, blieben die häuslichen Aufgaben beim Spaziergang im eigenen Garten doch immer in greifbarer, eben nur einen Spaziergang entfernter, Nähe. Zudem wurde durch die Verortung der Frau in der Natur auf ihre reproduktive Rolle verwiesen. Im Zusammenhang mit der Empfindsamkeit wurde hervorgehoben, dass Naturverbundenheit als Zeichen größter weiblicher Tugendhaftigkeit gewertet wurde. Aufgrund ihrer physischen Fähigkeit, Leben nicht nur zu zeugen, sondern zu gebären, wurde die Frau stärker mit der Natur identifiziert als der Mann.⁴⁴⁵ Sie im Einklang mit und in der Natur zu zeigen, symbolisierte ihre Bedeutung für die Fortpflanzung, auf der in letzter Instanz das Vorankommen der Nation gründete.

In der Realität jedoch stellte sich die Situation der Frau hinsichtlich des Besuchs öffentlicher Orte geradezu gegensätzlich zu der in den Printmedien verbreiteten Meinung dar. *Polite* Frauen nahmen im großen Umfang und ganz selbstverständlich teil am öffentlichen Leben, wie schon in den Kapiteln III.3.3. und III.3.4. die Beispiele Bessy Ramsdens und Elizabeth Shackletons gezeigt haben. Ob Theater, Oper, *assembly*, Vergnügungsgarten oder Promenade – sie alle standen der *polite* Dame nicht nur offen, sondern waren auf ihre Teilnahme angewiesen, denn sie lebten vom vielfältigen geselligen Austausch nicht zuletzt zwischen den

⁴⁴³ Hierzu Brewer 1995a, S. 355f.

⁴⁴⁴ Siehe die passende Stelle aus Burghs Schrift *Britain's Remembrancer, or the Danger not Over* (1746) zitiert bei Brewer 1995a, S. 355.

⁴⁴⁵ Ortner 1998, S. 28.

Geschlechtern.⁴⁴⁶ Ohne Frauen konnte es einen derartigen Austausch nicht geben. Ohne diesen Austausch wiederum gab es keine Möglichkeit, die den Geschlechtern jeweils zugeordneten negativen Eigenschaften in moralisch geordnete Bahnen zu lenken im Bemühen um eine bessere Gesellschaft. Trotz oder gerade aufgrund dieser Vorstellungen, die mit einem grundsätzlichen positiven Wandel des Frauenbilds in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts zusammenhingen, wurden jene Stimmen laut, die eine Disziplinierung der weiblichen Teilnahme am öffentlichen Leben forderten.⁴⁴⁷ Hinter dieser Reaktion steckten tiefempfundene Ängste bezüglich der Kontrollierbarkeit von Kultur im Allgemeinen und von Frauen im Speziellen.⁴⁴⁸ Ob Befürworter oder Kritiker, einig war man sich darüber, dass die Kultur – und dazu zählten eben auch die neuen öffentlichen Orte für das Freizeitvergnügen – kommerziell war und im Zuge der Gewinnorientierung nicht selten Abstriche in der Moral zugunsten der Unterhaltung gemacht wurden.⁴⁴⁹ Die neue Bewegungsfreiheit der Frau wiederum musste aus männlicher Sicht in Grenzen gehalten werden, damit die autoritäre Stellung des Mannes auch weiterhin unangetastet blieb. Indem man für die Modegrafiken aus *pocket memorandum books* hauptsächlich den Spaziergang zu zweit im häuslichen Garten als Rahmenhandlung einsetzte, wurden sie nach moralischen und männlichen Grundsätzen unangreifbar. Schließen lassen sich in der großen Bedeutung dieses Aspekts und der Doppelmoral, die sich dahinter verbirgt, durchaus Parallelen in anderen Lebensbereichen sehen, so im Umgang mit Affären zu dieser Zeit. Verließ beispielsweise eine Frau das Haus ihres Ehemannes für ihren Geliebten, war ihr Ruf, ganz im Gegensatz zu dem ihres Verführers, auf immer beschädigt. Die Rechnung dahinter war einfach: unmoralisches Verhalten – auch das der Frau – wurde hinter vorgehaltener Hand toleriert, in der Öffentlichkeit jedoch zum Skandal und heftigst getadelt.⁴⁵⁰ Und so war es eben auch ein Unterschied, ob die *polite* Dame in der Realität selbstverständlich an

⁴⁴⁶ Vickery 1998, S. 9.

⁴⁴⁷ Nünning 1996b, S. 204-209; Vickery 1998, S. 7.

⁴⁴⁸ Brewer 1995a, S. 355.

⁴⁴⁹ Brewer 1995a, S. 349.

⁴⁵⁰ Foreman 2003, S. 91, 93, die das Beispiel von Lady Derby und dem Duke of Dorset anführt. Über Lady Derbys Verhalten wurde geurteilt, sie habe „die Welt mit ihrer Unsittlichkeit beleidigt.“ Dem Duke of Dorset hingegen brachte man nun zwar Misstrauen entgegen, aus der Gesellschaft wurde er jedoch keineswegs ausgeschlossen. Sogar der düpierte Ehemann, Lord Derby, sprach ihm auch weiterhin Einladungen aus und blieb mit ihm befreundet.

öffentlichen Orten unterwegs war oder ob die Modegrafiken dieses Verhalten offiziell dokumentierten, es damit zusehends zu legitimieren und folglich an Moralvorstellungen wie männlicher Autorität ganz offenkundig zu rütteln begannen.

Neben der Erfüllung von *polite* Idealvorstellungen punktete das Spaziergangmotiv im häuslichen Garten noch aus einem weiteren Grund. Im Folgenden gilt es nun aufzuzeigen, weshalb dieses Motiv auch aus weiblicher Sicht höchst ansprechend war. Zu diesem Zweck ist noch einmal vor Augen zu führen, was das alltägliche Leben der *polite* Dame bestimmte. Wie in vorangegangenen Kapiteln herausgestellt, hatte die *polite* Dame vor allem zwei Aufgaben: Zum einen war sie für die Organisation des Haushaltes zuständig, zum anderen brachte sie die Kinder zur Welt und übernahm deren Erziehung. Beides waren höchst zeitintensive Aufgaben. Einen Haushalt erfolgreich und effizient zu führen und nebenbei eine nicht unerhebliche Zeit lang Kinder auszutragen sowie sich um den Nachwuchs zu kümmern, bedeutete für die *polite* Dame eine ständige und verantwortungsvolle Belastung. *Polite* Frauen waren weder „arbeitslos“ noch widmeten sie sich ausschließlich dem vergnüglichen Zeitvertreib in Form des Romane Lesens, des Kartenspiels oder des Besuchens, wie es in der Forschung lange Zeit eine verbreitete Meinung war.⁴⁵¹ In der Tat wandelten sich Aspekte der Haushaltsführung. Anstatt ausschließlich Rohmaterialien selbst zu verarbeiten, konnten immer mehr Waren nun in fertigem oder zumindest vorgefertigtem Zustand erworben werden.⁴⁵² Diese Verbesserung änderte jedoch nichts daran, dass die Haushaltsführung eine aktive, anspruchsvolle und mühsame Arbeit darstellte. Vor allem bedeutete sie, auf administrativer Ebene tätig zu sein. Die Bediensteten mussten geführt, Arbeiten delegiert und Einkäufe wie Anschaffungen organisiert werden. Gleichzeitig gab es weiterhin Bereiche, in denen die *polite* Dame selbst Hand anlegte.⁴⁵³ In jedem Fall stand hinter einem gut funktionierenden Haushalt eine Hausherrin, die stets alle Fäden in der Hand behielt. Freie Zeit, die Vermutung liegt hier nahe, stellte dabei weniger eine Alltäglichkeit als vielmehr eine Besonderheit dar. Aus diesem Blickwinkel betrachtet verbildlicht das Motiv des Spaziergangs zu

⁴⁵¹ Zu diesen Forschermeinungen siehe Vickery 1998, S. 2f.

⁴⁵² Vickery 1998, S. 156f.

⁴⁵³ Vickery 1998, S. 130-160 beschreibt ausführlich, was diese Aufgaben im Einzelnen bedeuteten und welches Arbeitsausmaß dahinter steckte.

zweit eine ideale Situation. Hier werden der Betrachterin zwei Freundinnen gewissermaßen während ihrer „Quality time“ gezeigt, der bewusst für sich selbst und für zwischenmenschliche Beziehungen wahrgenommenen Zeit. Es wird ihr also ein Bild präsentiert, das sie sich gewünscht haben mag, das heißt, es werden Begehrlichkeiten angesprochen. Hiervon profitierte schließlich auch die Modendarstellung als solche, denn über die Begehrlichkeit nach der freien Zeit zu zweit wurde auch die Begehrlichkeit nach der in dieser Situation getragenen Mode gesteigert.

III.3.8. Fazit

Die vorangegangenen Ausführungen bestätigen ein weiteres Mal, was bereits in den Kapiteln III.1. und III.2. erörtert wurde. Die Modegrafiken aus *pocket memorandum books* sind anpassungsfähig, auf Aktualität bedacht und spiegeln aktuelle Entwicklungen der Zeit. Dabei werden in der Rahmenhandlung, den Beschäftigungen und den sich auf Sinnesebene ergebenden Kategorien Idealvorstellungen über die Rolle der Frau ebenso wie die tatsächliche Erfahrungswelt der *polite* Dame demonstriert.

Bezüglich der Idealvorstellungen zeigte sich, dass fast alle thematisierten Motive, von den *accomplishments* und „innocent diversions“ über Partnerschaft, Mutterschaft und Freundschaft bis hin zur Auswahl des Spaziergangsmotivs auf die Vermittlung von Tugendhaftigkeit abzielten. Die Modendarstellung wurde folglich moralisch legitimiert. Es wurde ihr eine moralische Qualität eingeschrieben, die der Betrachterin vermittelte, dass ihr Interesse an Mode nicht im Widerspruch zu ihrer Tugendhaftigkeit steht. Wer sich für Mode interessiert, dies wird über die Themenauswahl suggeriert, kann seine Rolle als beispielhaft lebende *polite* Dame, als Ehefrau, als Mutter und als Freundin dennoch ganz erfüllen. Alle dargestellten Themen wurden jedoch nicht nur ideell sondern auch real geltend gemacht. Aus den Beispielen realer Personen ging hervor, was das Leben der *polite* Dame tatsächlich bestimmte. Wenngleich sich Realität und Ideal durchaus überschneiden, wurde deutlich, dass die Modegrafiken nicht nur das zeigten, was von *polite* Frauen erwartet wurde, sondern die Darstellungen zudem ihren selbstbestimmten Lebensraum verbildlichten. Insbesondere an der Auswahl der gezeigten *accomplishments* und der Rahmenhandlung des Spaziergangs zu zweit im häuslichen Garten offenbarte sich dabei das Konzept einer weiblichen

Perspektive: das Bild der Frau wurde aus dem Blickwinkel der Frau präsentiert. Da die Modegrafiken an konservative gesellschaftliche Vorstellungen angepasst waren, geht es vielleicht zu weit, von Emanzipation zu sprechen. Dennoch markieren die Darstellungen einen eigenen „weiblichen“ Bereich, in dem ein wenig Selbstbestimmung möglich wurde und der von den Modegrafiken auch derart konzipiert war. Und so ist den Modegrafiken aus *pocket memorandum books* in diesem Kapitel wieder eine Doppelwertigkeit zu konstatieren. Über die Rahmenhandlung, die Tätigkeiten, die Bildmotive und Themen reihen sich die Modegrafiken einerseits in die zentralen Tugend- und Moralvorstellungen der *polite* ein und bieten ihren Betrachterinnen andererseits eine speziell aus weiblicher Sicht ansprechende Darstellung an.

Schließlich konnte auch hier beobachtet werden, wie sich die Modegrafiken an der Porträtmalerei orientierten und zugleich ihre eigenen Bildlösungen entwickelten. Dabei stellte sich diese Orientierung vor allem als eine thematische dar. Zwar wurden formale Übereinstimmungen durchaus festgestellt, wie beispielsweise mit dem Promenadenporträt in den Partnerschaftsdarstellungen oder in der Manier des Einsatzes einzelner Bildmotive bei den sachbezogenen Tätigkeiten. Doch gründet die Ähnlichkeit zwischen Modegrafiken und Porträts vor allem in der Auswahl und weniger in der formalen Umsetzung ihrer Bildthemen.

IV. Die Modegrafiken im gesellschaftlichen Kontext

IV.1. Geprüfte Qualität

Auf eindruckliche Weise belegen die Modegrafiken aus *pocket memorandum books* den Wandel der Mode.⁴⁵⁴ Deutlich lässt sich die Entwicklung der weiblichen Kleidung von der pyramidalen Silhouette des *sack-back gown* (Abb. 65, 124) über die weicheren, runderen Formen des *nightgown* der 1780er Jahre (Abb. 93, 126) bis hin zu den Chemisenkleidern mit ihren zunehmend nach oben gerutschten Taillen nachvollziehen (Abb. 122, 127). Die Positionierung der Figur auf der Bildfläche erlaubt in der Regel, die Art der getragenen Robe zu identifizieren. Die Figuren werden zumeist leicht aus der Frontalität herausgedreht, in seitlicher oder in Rückenansicht gezeigt, so dass beispielsweise die ausladend elliptische Form des Reifrocks beim *court* oder *full dress* (Abb. 52, 104), die typische Watteau-Falte des *sack-back gown* (Abb. 92, 128, 141) oder der hochgeschnürte Rock der *robe à la polonaise* zu erkennen sind (Abb. 9, 89, 125). In der Zwei- und Mehrfigurendarstellung können unterschiedliche Moden innerhalb einer Grafik präsentiert werden. Mehrfigurengrafiken wie *The most fashionable Dresses of 1775* (Abb. 129) ermöglichen die Darstellung einer ganzen Bandbreite an unterschiedlichen Kleider-, Frisur- und Hutmoden. Während die linke Figur eine mit Rüschenbahnen und Falbeln reich verzierte Robe und ein Tuch um die Schultern trägt, zeigt die seitliche Ansicht der den Betrachter anblickenden Figur den mit Schleifen gerafften Rock einer *robe à la polonaise*. An der sich am rechten Bildrand entfernenden Figur ist die Kombination von Jacke und Rock zu erkennen. Zudem tragen alle vier Figuren unterschiedliche Frisuren und Kopfbedeckungen, von denen insbesondere der aufgrund der hohen, ovalen Frisur in starker Steillage getragene Strohhut der hintersten Figur hervorsticht. Das Prinzip der Gegenüberstellung bestimmt viele der Zwei- und Mehrfigurendarstellungen, ob es sich dabei nun beispielsweise um sitzende und stehende Figuren oder stehende in unterschiedlichen Ansichten handelt (Abb. 92-95). Die Wiedergabe der Figuren in unterschiedlichen Ansichten setzt Kleidung und Frisuren von mehreren Seiten in Szene. Nicht nur der Darstellung unterschiedlicher Macharten kommt diese

⁴⁵⁴ Für die im Folgenden verwendeten Fachbegriffe siehe Anhang Glossar.

Darstellungsweise zugute. Auch dort, wo zwei Kleider desselben Typs gezeigt werden, die sich jedoch durch kleine Details unterscheiden, werden diese durch die Gegenüberstellung der Figuren augenfällig (Abb. 71, 94). Auf Details wird in den Modegrafiken aus *pocket memorandum books* in der Regel großen Wert gelegt. Der reiche, dreidimensionale Aufputz der Kleider, der bis in die 1770er Jahre über den modischen Grad der jeweilige Robe entschied, tritt in großem Variationsreichtum auf. Die Grafiken zeigen seine unterschiedlichen Spielarten: Schleifen, gerade oder geschwungene Falbeln, mäandernde Rüschenbänder, Schnecken- und Wedelformen oder rautenförmig angebrachte Verzierungen finden sich auf den Säumen der Manteaux, den *petticoats* und den Steckern (Abb. 8, 52, 102). Auch können durchaus unterschiedliche Stoffe, das Spitzenwerk der *échelles*, der glänzende Seidensatin der Roben (Abb. 88, 141) oder der leichte Baumwollstoff für Schürzen, unterschieden werden. Hin und wieder ist zudem die Musterung der Stoffe zu erkennen (Abb. 102, 103). Gemäß der Entwicklung der Mode rücken im Verlauf der 1770er und 1780er Jahre die Frisuren- und Hutmoden anstelle der Robenverzierungen in den Blickpunkt. Auf die Wiedergabe der essentiellen, das Outfit komplettierenden Accessoires wie Umhänge, Hüte, Sonnenschirme, *nosegays* (Abb. 12, 90) oder Fächer wurde von den frühesten Beispielen an geachtet. Schließlich sind in der Mehrheit der Modegrafiken Kleidung und Hintergrund aufeinander abgestimmt. Die Kleidung wird in passender Umgebung und Situation präsentiert. So tragen die Figuren beispielsweise in den reinen Architekturdarstellungen oder Innenraumdarstellungen, die durch Palastarchitekturen beziehungsweise das Interieur des Raumes ein höfisch-fürstliches Umfeld suggerieren, *court dress* (Abb. 8, 52). In den Gartendarstellungen präsentieren die Damen wiederum *undress* oder *fashionable dress*, nicht selten in Form einer *robe à la polonoise* und Kleidern mit Schürzen, und zeigen damit eben jene Kleidungsstypen, die für den Spaziergang und den „Alltag“ als angemessen galten (Abb. 66, 77).⁴⁵⁵

⁴⁵⁵ Nur in Ausnahmefällen wurde in den Modegrafiken aus *pocket memorandum books*, wie beispielsweise in *A Lady in full Dress and an other in the Riding Dress of 1778*, eine Darstellungsform angewendet, wie sie in der heutigen Modedefotografie geläufig ist (Abb. 59). Ihr Witz liegt in der Präsentation der Mode (die Figur im *full dress*) in einer Umgebung (der Gartenlandschaft), in die sie eigentlich nicht hineingehört. Die unpassende Umgebung stellt dabei einen interessanten,

Die Modendarstellungen in den Modegrafiken aus *pocket memorandum books* boten folglich eine ganze Bandbreite an Informationen. Doch wie aktuell und nützlich konnten sie als Vermittler des vermeintlich schnelllebigen Themas Mode sein, wenn sie doch in einem Medium erschienen, das an eine jährliche Publikationsweise gebunden war? Hatten die gezeigten Moden ihre Relevanz tatsächlich bereits verloren, noch bevor die *pocket memorandum books* erworben werden konnten? Zuletzt wurden diese Fragen von Jennie Batchelor aus einem Blickwinkel beantwortet, der zu einer rigorosen Abqualifizierung der Modegrafiken hinsichtlich ihres Modewerts führte:

„Not only were the books published annually and therefore immune from accusations that targeted fashion’s wasteful and endless cycles of renewal and revision, but they were outdated by the time they were sold. [...] divorced from the reality of fashion, pocket books are ‚deficient in point of information, or in point of taste’ ...“⁴⁵⁶

Dass Batchelors Wertung zu kurz greift, und wie und warum die Modegrafiken aus *pocket memorandum books* eine positiv angenommene und aussagekräftige Quelle über Mode insbesondere für die identifizierte Zielgruppe der *polite* darstellte, wird im Folgenden dargelegt.

Zunächst einmal belegen die vielen erhalten Exemplare, die lange und erfolgreiche Publikationszeit der *pocket memorandum books* – von denen kein Titel auf die Modebilder verzichtete –, sowie das Beispiel des Albums von Barbara Johnson die Akzeptanz und Nutzung der Modegrafiken aus *pocket memorandum books*. Worin jedoch lag nun die Brauchbarkeit der kleinen Modebilder im Einzelnen begründet?

Wie in Kapitel II.5. dargelegt, stellten die Modegrafiken aus *pocket memorandum books* ein in dieser Form in England beispielloses, lange Zeit konkurrenzloses, verlässlich erscheinendes und günstig zu erwerbendes Informationsmedium über Kleidungs- und Modefragen dar. Allerdings ersetzten sie nicht, sondern ergänzten vielmehr die anderen, her-

Aufmerksamkeit hervorrufenden Kontrast zur normalen Anwendung des jeweiligen Kleidungsstückes dar.

⁴⁵⁶ Batchelor 2003, S. 11f.; Batchelor 2005, S. 103f.

kömmlichen Wege, auf denen sich die interessierte Dame über die modischen Entwicklungen auf dem Laufenden hielt.

Neuigkeiten erfuhr man gemeinhin durch mündliche Berichte oder Briefe von Bekannten und Verwandten, die modische Entwicklungen aus nächster Nähe beobachten konnten.⁴⁵⁷ Puppen, wie die „Große Pandora“ für *full dress* und die „kleine Pandora“ für *undress*, die seit langem zwecks Informationsaustausch eingesetzt wurden, verschickte man auch weiterhin.⁴⁵⁸ Die neuesten Entwürfe wurden ihnen aus originalen Stoffen auf den Puppenleib geschneidert. Ihr Reiz lag in ihrer haptischen Qualität, womit sich ihre Beliebtheit erklärt (Abb. 130).⁴⁵⁹ Eine andere wichtige Informationsquelle stellten die Modistinnen dar, die Leinenwäsche, Spitze und Accessoires verkauften und für jedwede Form des Aufputzes zuständig waren.⁴⁶⁰ Die führenden Londoner Modistinnen arbeiteten mit Agenten zusammen, die zur Beobachtung in Paris stationiert wurden, um regelmäßig über die aktuellen Entwicklungen Bericht zu erstatten.⁴⁶¹ Modistinnen aus kleineren Städten fuhren regelmäßig nach London, um dort Neuheiten zu erwerben, die sie ihren Kundinnen zuhause präsentieren konnten.⁴⁶² Allerdings hatten alle diese Informationskanäle auch Nachteile. Die Herstellung der Puppen und ihrer Kleider war zeitaufwendig und relativ kostenintensiv. Darüber hinaus sollen Pariser Modistinnen gegen Ende

⁴⁵⁷ Zum Brief als dem Kommunikationsorgan der Zeit siehe Kapitel III.3.2., S. 123.

⁴⁵⁸ Erst Anfang des 19. Jahrhunderts fand beispielsweise der Austausch französischer Modepuppen ein abruptes Ende. Wurden die Pandoras zuvor in Krisenzeiten eskortiert verschickt, verbot Napoleon dies nun, um die Schmuggelmöglichkeit geheimer Botschaften, die sich mit den Puppen bot, zu unterbinden, Kleinert 1980, S. 23.

⁴⁵⁹ Bereits seit Ende des 14. Jahrhunderts wurden Puppen zu diesem Zweck eingesetzt. Die Königin von England ließ sie sich seit 1391 aus Frankreich zuschicken. Zunächst aus Holz gefertigt, wurden sie später auch aus Wachs und Porzellan hergestellt. Als Miniatur-Ausgabe der echten Modedame sollten sie dieser in keinerlei Hinsicht nachstehen: von der Unterkleidung über die Oberkleidung und den Accessoires bis zur Frisur aus Echthaar und dem geschminkten Gesicht wurden sie so naturgetreu wie möglich gestaltet, Kleinert 1980, S. 21-23, hier auch weiterführende Literatur zum Thema Puppen.

⁴⁶⁰ Der modische Wandel vollzog sich im 18. Jahrhundert aufgrund der langwierigen und kostenintensiven Herstellung der Kleider hauptsächlich an ihrem Aufputz und nicht im Schnitt. Die Modistin oder Putzmacherin war somit für die modischen Veränderungen zuständig, wohingegen der Schneider nur noch das Grundgerüst Kleid lieferte, Loschek 1999, S. 56, 360.

⁴⁶¹ „The Milliner ... imports new Whims from Paris every Post. The most noted of them keep an Agent in Paris, who have nothing else to do but watch the Motions of the Fashions, and procure Intelligence of their Changes.“, Campbell 1747, S. 207.

⁴⁶² Buck 1987, S. 42; Ashelford 1996, S. 163.

des 18. Jahrhunderts dazu übergegangen sein, die Puppen für den internationalen Austausch mit veralteten Entwürfen einzukleiden.⁴⁶³ Die Berichte der Modistinnen, Bekannten und Verwandten konnten sicherlich genau und zeitnah sein. Doch verlangten schriftliche Beschreibungen ein hohes Maß an Vorstellungsgabe. Zudem waren die Informationen bereits durch die Augen der Berichterstatteter gefiltert. Im Falle der Modistinnen kam noch der wirtschaftliche Aspekt hinzu, wollten sie doch die von ihnen ausgewählten Waren gewinnbringend verkaufen. Objektiv waren zweifelsohne auch die Modegrafiken aus *pocket memorandum books* nicht. Doch hatte die Modeinteressierte nun ein konkretes Bild vor sich, das ihr, ähnlich eines Primärerlebnisses, Informationen anschaulich und mit hoher Glaubwürdigkeit vermittelte. Natürlich war die Modedarstellung in den Modegrafiken aus *pocket memorandum books* bereits mehrere Wochen alt, wenn sie in den Kalendertaschenbüchern in den Handel kam. Den Modegrafiken diese Tatsache von vorneherein als Nachteil auszulegen, ist jedoch der falsche Ansatz. Die Auffassung von der vermeintlichen Schnelllebigkeit von Mode, die hinter der Annahme steht, die Modegrafiken hätten aufgrund ihrer Erscheinungsweise keine modische Autorität besessen, resultiert aus einem unzulänglichen Verständnis von Mode und Kleidung und ihrem jeweiligen Verhältnis zu Schnelllebigkeit und Wandel. Ingrid Loschek hat überzeugend dargelegt, dass die Unterstellung, die Mode würde sich jedes Jahr wandeln, auf die Undifferenziertheit der Begriffe Kleidung und Mode zurückzuführen sei. Tatsächlich ist es die Kleidung, die sich schnell ändere. Kleidung werde, im Gegensatz zur Mode, in der industriellen Welt – die zur Zeit der Modegrafiken aus *pocket memorandum books* in den Grundzügen bereits angelegt war – ökonomisch bestimmt.⁴⁶⁴ Der Wandel der Kleidung schließe jedoch nicht notwendigerweise eine Veränderung der Mode mit ein, da Mode ein soziales System ist, sie sozial kommunikativ verhandelt wird. Mode, im Gegensatz zur Kleidung, basiere auf der Dynamik von „in“ und „out“.⁴⁶⁵ Das Schnelllebiges werde durch die saisonale Präsentation vorgegeben und läge nicht in der Akzeptanz von Mode, die relativ zögerlich und schrittweise erfolge. Eine Mode sei erst dann passé, wenn sich eine

⁴⁶³ Kleinert 1980, S. 23.

⁴⁶⁴ Loschek 2007, S. 160.

⁴⁶⁵ Loschek 2007, S. 160; mehr zu dieser Dynamik bei Schnierer 1995.

Gesellschaft, die sich zuvor darauf geeinigt hatte, dass es eine Mode sei, eben darauf verständige.⁴⁶⁶ Zwar gab es zur Zeit der Modegrafiken aus *pocket memorandum books* keine saisonale Erneuerung der Kleidung im heutigen Sinne. Trotzdem lässt sich das dargelegte Grundkonzept von Mode auch auf das 18. Jahrhundert übertragen. Von diesen Erkenntnissen ausgehend, muss man deshalb vielmehr fragen, für wen die Darstellungen in den Modegrafiken aus *pocket memorandum books* konzipiert waren und ob sie für ihre Zielgruppe nicht genau das Richtige boten.

Die Modegrafiken richteten sich an die *polite* Dame. Diese wollte zwar über die aktuellen Entwicklungen auf dem Laufenden sein. Dabei ging es ihr jedoch nicht darum, grundsätzlich die neuesten Trends der Modeführer zu übernehmen. An der Spitze der Kleidungsmode stand die *beau monde*.⁴⁶⁷ Frauen wie Georgiana, Duchess of Devonshire (1757-1806) stiegen zu den gefragtesten und einflussreichsten Modedamen Englands auf.⁴⁶⁸ Georgianas einfallsreicher, extravaganter Geschmack, ihre lebhafteste Persönlichkeit, ihre hohe gesellschaftliche Stellung und ihr Reichtum ermöglichten ihr die Freiheit, modische Risiken einzugehen und machten sie zu einem „natural fashion leader“.⁴⁶⁹ Die in Kapitel II.4. dargelegte zwiespältige Beziehung der *polite* zur *beau monde* manifestierte sich auch in der Frage modischer Kleidung. Elizabeth Shackleton beispielsweise rühmte sich, über die „reigning fashions“ selbstverständlich im Bilde zu sein.⁴⁷⁰ Gleichzeitig gehörte aber auch die geringschätzige Meinung über die in ihren Augen letztlich trivialen

⁴⁶⁶ Das bedeutet für sie jedoch nicht, dass Mode keine zeitliche Dimension besitzt, denn „die Akzeptanz von Mode baut auf der kommunikativen Nachricht auf, für die es eines zeitlichen Prozesses bedarf.“, Loschek 2007, S. 174.

⁴⁶⁷ Luxuriöse Kleidung war neben Inneneinrichtung und Equipagen essentieller Bestandteil der Konstruktion der exklusiven Identität der *beau monde*. Allerdings begründete nicht allein die Kostspieligkeit der Garderobe diese Exklusivität. Entscheidend war zudem ein über das Objekt Kleidung hinausgehendes und mit ihm verbundenes Insider-Wissen, wodurch sich für die Mitglieder ein Netzwerk eröffnete, das schlicht unkäuflich war. Auf eben jene Unkäuflichkeit zielte Lord Chesterfield ab, als er 1755 schrieb: „People of fashion it appears do not earn their designation by reason of birth or fortune but through a certain je ne scay quoy [sic] which other people of fashion acknowledge.“, Greig 2006, S. 296f., 301-308.

⁴⁶⁸ Foreman 2003, S. 56-59, 87f., 116, 150, 205-207; Chrisman-Campbell 2004.

⁴⁶⁹ Chrisman-Campbell 2004, S. 3.

⁴⁷⁰ Regelmäßig ließ sie sich Londoner Zeitungen schicken und führte Briefwechsel mit jenen, die „the fine folks, the people of distinction, the better sort“ in den urbanen Zentren beobachten konnten, Vickery 1998, S. 172.

modischen Ausschweifungen der Modeführung zum „guten“ Ton in *polite* Runde.⁴⁷¹ Die Vorgaben der Modeführerinnen wurden immer kritisch übernommen. Während einige Neuerungen oder Entwürfe eins zu eins Eingang in die Garderobe der *polite* Dame fanden, wurden andere adaptiert oder gänzlich verworfen.⁴⁷² En gros wurden die Vorgaben entsprechend dem zwangloseren Leben auf dem Land oder in den Provinzstädten abgeschwächt umgesetzt.⁴⁷³ Anstatt Trends zu kreieren suchten *genteel* Frauen in der Regel eine gemäßigte Auseinandersetzung mit ihnen zu erreichen – mit den Worten einer Zeitgenossin: „a decent compliance with [fashion]“⁴⁷⁴ –, die ihrem Selbstverständnis und ihrer Vorstellung von gutem Geschmack entsprach. Die Modegrafiken aus *pocket memorandum books* boten ihnen hierfür eine willkommene Hilfestellung. Sie bedienten explizit diese Zielgruppe, indem sie ihr ein Produkt anboten, das auf sie zugeschnitten war.

Die jährliche Erscheinungsweise der Modegrafiken aus *pocket memorandum books* bedeutete in den Augen ihrer Konsumentinnen keinen Nachteil. Denn erstens stellten sie nicht die einzige Informationsquelle zur Mode dar und zweitens stand die von Batchelor beschriebene Immunität der Modegrafiken gegenüber dem neuesten Wandel weniger im Widerspruch als vielmehr im Einklang mit dem Modeverständnis der *polite*. Denn dieses setzte, wie oben dargelegt, auf geprüfte Qualität, die zwangsläufig eine bestimmte Zeitspanne einforderte. Schließlich und drittens boten die Modegrafiken aus *pocket memorandum books* einen Mehrwert an Inhalt, wie ihn sonst keine der anderen Informationsoptionen besaß. Dieser Mehrwert, der im vorangegangenen Kapitel III. herausgearbeitet wurde – die in den Modegrafiken aus *pocket memorandum books* enthaltenen Themen und Leitbilder – machte sie, anstelle einer einfachen Darstellung von Kleidung, zu Wiedergaben ganzheitlicher Lebensentwürfe, die zwar die Kleidermode ins Zentrum stellten, dabei aber starken Bezug auch auf andere Aspekte nehmen. Die Modegrafiken nutzten der *polite* Dame, da

⁴⁷¹ Vickery 1998, S. 172-174, 180.

⁴⁷² Vickery 1998, S. 178.

⁴⁷³ Vickery 1998, S. 180. Weniger bedächtig werden Vertreterinnen der *upper gentry*, des Hochadels und wahrscheinlich auch Ehefrauen und Töchter sehr wohlhabender Händler, die gesellschaftlich höher als *the polite* standen aber nicht zur *beau monde* gehörten, mit den Vorgaben umgegangen sein.

⁴⁷⁴ Buck 1979, S. 64.

sie ihr auf vielfältige Weise den „Lifestyle“ der *polite* vermittelten und ihr somit Hilfe zur Selbstdarstellung boten.

Wie in Kapitel II.4. erörtert war dieser Lebensstil von Idealen geprägt, die Tugendhaftigkeit, Moralität, Weisheit und Genügsamkeit forderten. In den *pocket memorandum books* sowie in den von *the polite* gelesenen Wochenschriften und Verhaltensratgebern wurde, wenngleich man Konsum nicht grundsätzlich negierte, wiederholt vor den Gefahren eines übermäßigen Konsums gewarnt und Genügsamkeit als Garant für Zufriedenheit herausgestellt.⁴⁷⁵ Als problematisch ist das Vorhandensein der Modegrafiken im Hinblick auf diese inhaltliche Ausrichtung der Büchlein jedoch nicht zu werten. Das Anhalten zur finanziellen Kontrolle über die eigenen Ausgaben, von denen insbesondere der Memorandumteil mit den Finanzführungsspalten sowie die zum Teil expliziten Anweisungen zu dessen Verwendung im Vorwort einiger Büchlein zeugen, stand nicht im Konflikt mit der Existenz der Modegrafiken.⁴⁷⁶ Das Modeverständnis, das den *pocket memorandum books* und den Grafiken zugrunde liegt, passte zu den in den Büchlein postulierten Idealen ihrer Zielgruppe. Mode und Genügsamkeit wurden eben nicht als zwei sich gegenüberliegende Pole verstanden, sondern gingen nach Auffassung der *polite* Hand in Hand. Die Inhalte der *pocket memorandum books* und ihre Modegrafiken stellten keine unterschiedlichen Wertesysteme dar, wie sie Jennie Batchelor mit „the fashionable and the frugal“ bezeichnet.⁴⁷⁷ Die Modegrafiken wurden vielmehr in den Kontext der Büchlein eingebunden. Sie präsentierten moralisch wertvolle Mode. Diese Mode wird als „genügsame Mode“ moralisch legitimiert –

⁴⁷⁵ Batchelor 2003, S. 9f. Hier zeigt sich die kritische Sicht auf den „Luxus“, wie der zunehmende wirtschaftliche Wohlstand von Zeitgenossen bezeichnet wurde. Während die Gegner des Luxus annahmen, dass er die gesellschaftliche Ordnung durcheinander bringe, die öffentliche Moral aufs Spiel setze, die militärische Macht schwäche und schließlich zum nationalen Niedergang führe, waren seine Befürworter der Meinung, dass eben diese Aspekte von ihm profitierten. Wenngleich sich die bejahende Einstellung in der Elite des Landes gegen Ende des Jahrhunderts zunehmend durchsetze, stand man auf der anderen Seite dem Korruptionspotential von Kommerz noch lange argwöhnisch gegenüber, Snodin, Styles (Hg.), S. 182f.; zur Luxus- und Konsumdebatte siehe außerdem McKendrick 1997; Berg, Eger (Hg.) 2003.

⁴⁷⁶ Auf dieser Annahme gründet Batchelor ihre folgende Argumentation, beobachtet aber zuvor richtig, dass die Büchlein „rather [...] appear confident in their ability to cater to their readers sartorial desires, whilst educating them in the art of managing these potentially disruptive appetites in order to render them more desirable women.“, Batchelor 2003, S. 7.

⁴⁷⁷ Batchelor 2003, S. 13.

ganz im Sinne der Auffassung der *polite* eines angemessenen Umgangs mit ihr. Dies haben auch die Untersuchungen in Kapitel III.3. gezeigt. Hier wurde deutlich, dass die Modegrafiken der Betrachterin vielmehr vermitteln, dass ihr Modeinteresse nicht im Widerspruch zu ihrer Tugendhaftigkeit steht, zu der letztlich eben auch die gewissenhafte Handhabung finanzieller Angelegenheiten zählte.

IV.2. *Mistress, not Maid!*

Die *polite* Dame wollte jedoch nicht nur modisch und tugendhaft, sondern auch ihrem Alter, ihrem Charakter und ihrer persönlichen Konstitution sowie dem Anlass entsprechend und standesgemäß gekleidet sein.⁴⁷⁸ So schlug beispielsweise eine Tante Elizabeth Shackletons anlässlich einer Hochzeit ein Kleid mit großem Reifrock vor. Im Bereich der modischen Kleidung verloren Reifröcke im Verlauf des Jahrhunderts zunehmend ihre Bedeutung, blieben bei offiziellen Anlässen jedoch weiterhin die Norm.⁴⁷⁹ „Much more noble“ sei das Kleid mit Reifrock für den Anlass der Hochzeit, dem formalen Charakter am besten entsprechend. Bessy Ramsden hingegen erklärte in einem Brief an Elizabeth Shackleton, „to show so much nakedness“ – sie meinte sicherlich ein Kleid mit einem großzügigen Dekolleté – sei für eine Witwe mit Kindern doch eher unpassend.⁴⁸⁰

Der *polite* Dame war es also wichtig, das Dekor zu wahren, ihren Anstand auch äußerlich sichtbar werden zu lassen und Schicklichkeit zu vermitteln. Hierbei halfen ihr die Modegrafiken aus *pocket memorandum books*, eben weil sie ihre Modendarstellung in Form eines ganzheitlichen Lebensentwurfs präsentierten, der viele, wenngleich nicht alle, der angeführten Punkte bediente.

Wie man sich altersgemäß und entsprechend seiner Konstitution und seines Charakters kleidete, konnte in der Modegrafik nicht vermittelt werden. Zwar sind in einigen wenigen Beispielen Altersunterschiede zwischen den Figuren auszumachen, doch sind sie in der Regel alterslos. Darstellungen, denen man hätte entnehmen können, wie man sich als ältere Frau kleidet, gab es nicht. Dies lässt sich einerseits aus den

⁴⁷⁸ Wobei sie nicht zuletzt auch funktional-praktische Aspekte – also die Vorgaben der Jahreszeiten – mit in ihre Überlegungen einbezog.

⁴⁷⁹ Siehe Stichwort *panier* Anhang Glossar.

⁴⁸⁰ Vickery 1998, S. 175-177.

technischen Herstellungsumständen der Modegrafiken erklären. Andererseits aber ist dies auf die traditionell vorherrschende Meinung zurückzuführen, dass modisches Interesse jüngerer Frauen vorbehalten war.⁴⁸¹ Was den eigenen Charakter und die Konstitution betraf, konnten weder bildliche noch schriftliche Darstellungen helfend zur Seite stehen. Zwar riet das *Lady's Magazine* 1775: „... the essential point in dress is to consider what is really becoming.“⁴⁸² Doch stellte sieben Jahre später *Harris's Original British Ladies Complete Pocket Memorandum Book* fest: „[it] would be endless to lay down rules for dress [...] it is to her [a woman's] own judgement that she must at last be indebted for the elegance of her appearance.“⁴⁸³

Wie man sich modisch, tugendhaft und dem Anlass entsprechend kleidete, zeigten hingegen die Modegrafiken aus *pocket memorandum books* ihrer Betrachterin. Tugendhaftigkeit wurde ihr über die Themen und Inhalte der Darstellungen vermittelt. Die Orte, an denen sich die Modefiguren präsentieren, ihre Gestik, die Beschäftigungen, denen sie nachgehen und die Kontexte, in die sie eingebunden sind, zeugen hiervon. Durch die jährliche Erscheinungsweise der Grafiken war der möglichen Kritik an einer zu modischen Mode von vorneherein die Argumentationsbasis entzogen. Und indem sie mehrheitlich Kleidung und Hintergrund aufeinander abgestimmt zeigten, war ihnen auch zu entnehmen, wie man sich dem Anlass entsprechend kleidete. Zusammengenommen verkörperten alle diese Punkte schließlich das Standesbewusstsein der *polite*. Doch warum war dies für die *polite* Dame von Bedeutung?

Im Rahmen der Vorstellung des Verhaltensideals der *politeness* wurde bereits darauf hingewiesen, dass gute Manieren und kultiviertes Verhalten als essentiell für den Erhalt der Gesellschaft erachtet wurden. Den moralischen und persönlichen Wert des Menschen maß man an seiner äußeren Erscheinung. Im Gegensatz zu anderen Dingen, die ebenfalls der Identitätskonstruktion dienten, stellte Kleidung das am weitläufigsten verfügbare und aufs Engste mit dem Menschen verbundene Mittel dar. Heutigen Modetheoretikern vorausgreifend, erkannte man das Vermögen von Kleidung als Bedeutungsträger und

⁴⁸¹ Vickery 1998, S. 177.

⁴⁸² *The Lady's Magazine, or Entertaining Companion*, Jg. 1775, S. 350.

⁴⁸³ *Harris's Original Ladies Memorandum Book* 1782, S. 5.

Symbolform und schöpfte es zunehmend aus. Zeitgenössische Kommentatoren identifizierten ihren Zusatznutzen und verstanden Kleidung als eine Form der Sprache, durch die Träger oder Trägerin mit ihrer Umwelt und vice versa kommunizieren konnten und sahen sie als äußerliches Zeichen, das Rückschlüsse über die Persönlichkeit und über die gesellschaftliche Stellung eines Menschen zuließ.⁴⁸⁴ Von diesem Gedankengut zeugen Schriften wie der in Kapitel III.2.2. bereits erwähnte Artikel aus dem *Spectator* oder beispielsweise die posthum veröffentlichte Anstandsschrift des schottischen Mediziners und Moralisten John Gregory (1724-1773). Gregory ließ seine Leserinnen wissen: „You will not easily believe how much we consider your dress as expressive of your characters“.⁴⁸⁵ Zudem wurde argumentiert, dass die Kleidung einer Frau nicht nur von ihrem Charakter und Ruf zeuge. Was sich in ihrer Kleidung widerspiegele, falle letztlich auch auf ihren Ehemann zurück.⁴⁸⁶ Über Frauen, die sich zu sehr mit Mode beschäftigten, meinte man, dass sie zu Leichtsinnigkeit und Faulheit neigten, was wiederum in noch schlimmeren Problemen enden könne, wie beispielsweise der Vernachlässigung der ehelichen und mütterlichen Pflichten.⁴⁸⁷ Ebenso war es jedoch verpönt, sich gänzlich uninteressiert gegenüber modischen Entwicklungen und der eigenen modischen Erscheinung zu geben. Wer sich zu anspruchslos und bescheiden kleidete, erregte sowohl in wirtschaftlicher als auch in sexueller Hinsicht Misstrauen und musste mit Demütigungen rechnen.⁴⁸⁸ Wer sich nicht standesgemäß kleidete, wurde zum Gespött: „Dress not suited to the rank of the person“, mahnte *Harris's Original Ladies Memorandum Book* „is frequently a just subject of satire.“⁴⁸⁹

Somit stellte sich die angemessene Kleidung als eine durchaus heikle Angelegenheit für die *polite* Frau dar. Nur ein schmaler Grad trennte die geschmackvolle, modisch respektable von einer unehrenhaften Erscheinung.⁴⁹⁰ Die Modegrafiken aus *pocket memorandum books* setzten

⁴⁸⁴ Batchelor 2005, S. 8f.; Oliver 2008, S. 39.

⁴⁸⁵ Gregory 1774, S. 57.

⁴⁸⁶ Batchelor 2003, S. 7.

⁴⁸⁷ Ribeiro 1986, S. 103.

⁴⁸⁸ Batchelor 2005, S. 10; Vickery 1998, S. 182, führt in diesem Zusammenhang das Beispiel von Ellen Weeton an, deren Bekanntschaft den gemeinsamen Kirchgang verweigerte, bis sie sich in „something fit to appear in“ präsentiere.

⁴⁸⁹ *Harris's Original Ladies Memorandum Book* 1782, S. 5.

⁴⁹⁰ Batchelor 2005, S. 9.

genau bei dieser Problematik an, indem sie mit ihrer Darstellungsform verschiedene Aspekte vorführten, die für die *polite* Dame in der Konstruktion ihrer modischen, tugendhaften und zugleich standesgemäßen Erscheinung entscheidend waren und an denen sie sich orientieren konnte. Mit den Modegrafiken konnte die Betrachterin ihren Geschmack in Bezug auf Kleidung schulen und sich durch diesen schließlich in der *polite* Gesellschaft auszeichnen.⁴⁹¹ Warum nun aber war es für die *polite* Dame so wichtig, ein klares Statement zu ihrer gesellschaftlichen Stellung abzugeben?

Die englische Gesellschaft befand sich im 18. Jahrhundert im Umbruch. Der Prozess der Modernisierung konfrontierte die Menschen mit Veränderungen. An der Kleidung als dem „ultimativen“ Gebrauchsgegenstand zeigte sich dies besonders. Aufgrund ihrer neuen Verfügbarkeit und den nicht vorhandenen Kleiderordnungen konnten sich nun auch die Menschen, die vorher nicht dazu in der Lage waren, bestimmte Kleidung leisten.⁴⁹² Dies wurde von den höheren Gesellschaftsschichten mit Argwohn beobachtet. Bereits 1725 kritisiert Daniel Defoe: „It is a hard matter now to know the mistress from the maid by her dress.“⁴⁹³ Im selben Tenor notierte John Byng fast sechzig Jahre später: „I meet milkmaids on every road with the dress and looks of strand misses.“⁴⁹⁴ Diese Aussagen wurden von der Auffassung genährt, dass Kleidung nicht mehr als verlässliches Zeichen der sozialen Stellung gelesen werden könne, wie dies hingegen in früheren Zeiten vermeintlich der Fall gewesen sei.⁴⁹⁵ In einem Großteil der zeitgenössischen Literatur beschäftigte man sich mit Gedanken über die manipulativen Eigenschaften von Kleidung. So legten beispielsweise Samuel Richardson und Eliza Haywood (1693-1756) in ihren Romanen dar, wie Prostituierte aufgrund ihrer Erscheinung und ihres Verhaltens irrtümlich für ehrenwerte Damen und wie letztere, wie etwa Betsy Thoughtless, für Prostituierte gehalten wurden.⁴⁹⁶ Man stellte fest, dass Kleidung multiple und, schlimmer noch: falsche, Aussagen machen kann

⁴⁹¹ Zum Geschmack als Mittel sozialer Distinktion siehe Kapitel III.2.2., S. 97.

⁴⁹² Zur neuen Verfügbarkeit von Kleidung und den Gründen hierfür siehe Kapitel II.3., S. 40-42.

⁴⁹³ Defoe 1725, S. 4.

⁴⁹⁴ Zitiert nach Styles 2007, S. 184. Mit den *strand misses* waren Prostituierte gemeint, die in London auf der Straße Strand ihrem Gewerbe nachgingen.

⁴⁹⁵ Batchelor 2005, S. 8.

⁴⁹⁶ Batchelor 2005, S. 10, mehr zu Richardson S. 19-51; siehe außerdem Oliver 2008.

über den persönlichen Charakter ebenso wie über die gesellschaftliche Stellung eines Menschen.

Der von den *polite* als so wichtig erachtete Abstand zur niederen Bevölkerung schien herausgefordert. Um der Angst vor einer Vermischung der Klassen und somit letztlich einem vermeintlichen Verfall der Gesellschaft und insbesondere dem Verlust der eigenen, privilegierten Stellung entgegenzuwirken, war es für die *polite* Dame entscheidend, sich abzugrenzen und ihre eigene Stellung zu verdeutlichen.

IV.3. Die Macht der Persönlichkeit

Abschließend stellt sich die Frage, wie die in Kapitel II.2. vorgestellte Sonderform der Modegrafiken aus *pocket memorandum books* zu erklären ist. Diese mehrheitlich aus den 1770er Jahren stammenden Darstellungen zeigen Figuren als Persönlichkeiten aus der höheren Gesellschaft, als Vertreterinnen der königlichen Familie, des Hochadels und der *beau monde*.

Im Verlauf des 18. Jahrhunderts keimte in England eine „culture of celebrity“ auf, die sich ab Beginn der 1760er Jahre bis zur Mitte der 1780er Jahre zu einem regelrechten Kult entwickeln sollte.⁴⁹⁷ Zwar sprachen die Zeitgenossen nicht von Personen als Prominenten oder als Celebrities. Doch wuchs mit den sich verändernden gesellschaftlichen Strukturen und mit der wachsenden Öffentlichkeit, von der die vielen neu gegründeten Zeitungen und Zeitschriften, Theater, Kaffeehäuser, Vergnügungsgärten und vieles mehr zeugen, auch das Interesse an jenen Aspekten von Berühmtheit, die uns heute gut vertraut sind.⁴⁹⁸ Die Basis hierfür schufen die beispiellose Pressefreiheit und die wenig klaren Gesetze zu Verleumdungsfragen. Ebenso zählte der Umstand, dass das Private und das Öffentliche zunehmend ineinander griffen, die Darstellung des eigenen Privatlebens vor den Augen der Öffentlichkeit

⁴⁹⁷ Tillyard 2005, S. 62.

⁴⁹⁸ Das Wort „celebrity“ wurde in Bezug auf eine Person erstmals 1849 im Oxford Dictionary erwähnt. Im 18. Jahrhundert wurde nicht von „a celebrity“, sondern von „the celebrated XY“ oder „the season’s most celebrated beauty“ gesprochen, Tillyard 2005, S. 62. In den Modegrafiken aus *pocket memorandum books* zeugt hiervon beispielsweise die Darstellung *Two celebrated Suffolk Ladies In the fashionable Dress of the Year* (Kat. 87).

in den Fokus rückte.⁴⁹⁹ Ausdruck fanden diese Entwicklungen in der Presse beispielsweise in dem ab 1769 erscheinenden *The Town and Country Magazine* – „the age’s first and best scandal sheet“.⁵⁰⁰ Die hierin enthaltene *tête-à-tête*-Rubrik berichtete über romantische Beziehungen von Männern und Frauen, deren Namen sich wie das „Who is Who“ der Zeit lesen. Mitglieder der Monarchie und insbesondere Aristokraten, aber auch Schauspielerinnen und Tänzerinnen, Militärs, Politiker oder Rechtsanwälte und andere waren darin vertreten. Hierbei handelte es sich meist um privilegierte und prominente Personen der Londoner Gesellschaft, von denen sicherlich einige, vielleicht sogar viele, zur *beau monde* gezählt werden können oder von den Schreibern als ihr zugehörig erachtet wurden.⁵⁰¹ Begleitet wurden die Artikel von zwei gegenübergestellten ovalen Porträtstichen der jeweils beschriebenen Personen.⁵⁰² Über den Wahrheitsgehalt der vermeintlichen Liebesbeziehungen zwischen den Dargestellten wurde wiederholt debattiert.⁵⁰³ Der Reiz der Rubrik lag unter anderem darin, dass sie jenen Leserinnen und Lesern, die sich nicht in der höheren Gesellschaft bewegten, das Gefühl vermittelte, an deren glamourösem Leben teilzuhaben.⁵⁰⁴ Dabei erfüllte die Kolumne zudem unterschiedliche Funktionen, war Klatschspalte und bot gleichzeitig tiefgründigere Sozialkritik, ganz im Geiste der allgegenwärtigen Beschäftigung mit Moral- und Verhaltensfragen. Denn an dem Beispiel des vorgestellten Individuums wurde letztlich ein Verhaltensexempel statuiert, das es zu befolgen oder zu vermeiden galt.⁵⁰⁵

Offensichtlich reagierten auch die Macher der Modegrafiken aus *pocket memorandum books* auf diese Entwicklungen und ließen eben jene

⁴⁹⁹ Tillyard 2005, S. 64; zum „Strukturwandel der Öffentlichkeit“ siehe Habermas 1990; sowie Brewer 1995b.

⁵⁰⁰ Tillyard 2005, S. 68; ausführlich befasst sich McCreery 1997 mit der *tête-à-tête*-Rubrik.

⁵⁰¹ Um eine fundierte Aussage über die gesellschaftliche Stellung der vorgestellten Personen machen zu können, müssten die Serien statistisch ausgewertet werden. McCreery 1997, S. 227 weist darauf hin, dass „The range of individuals featured was both remarkably broad and thorough for its time.“

⁵⁰² Mit dieser Gegenüberstellung deuteten sie auf die Tradition der Ehepaarbildnisse. Die kleine ovale Form war an Miniaturen angelehnt, McCreery 1997, S. 208, 213f. Zur Funktion von Miniaturen als Liebespfand siehe Kapitel III.3.4., S. 137, Fn. 418.

⁵⁰³ McCreery 1997, S. 211f.

⁵⁰⁴ Wobei die Leserschaft durchaus auch aus Mitgliedern der höheren Gesellschaft bestanden haben kann. Eine Auswertung der Subskribentenlisten könnte hier Aufschluss bringen.

⁵⁰⁵ McCreery 1997, S. 222, 228.

Darstellungen produzieren, in denen die Figuren als Individuen erkennbar sind. Marktorientiert konnten sie nun eine Darstellung anbieten, die gleichzeitig Modeinteresse sowie die Wissbegierde über das vermeintliche Leben berühmter Persönlichkeiten stillte. Im Gegensatz zur regulären Modegrafik, die das Image der *polite* Dame transportierte, wurde die Modedarstellung nun mit der Aura einer bestimmten Person aufgeladen, die den Moden- und Lifestylevorschlag hierdurch zum Teil ihrer selbst werden ließ.⁵⁰⁶ Doch weshalb versprach dies erfolgreich zu sein?

Etwa die Hälfte der Beispiele zeigt Darstellungen von Mitgliedern aus dem engsten Kreis der königlichen Familie (Abb. 11). Diese übte eine spezielle Anziehungskraft auf *the polite* aus. George III. und Königin Charlotte repräsentierten einen Lebensstil, der dem der *polite* sehr nahe kam. Im Mittelpunkt standen keine flamboyanten Vergnügungen oder extravaganter Geschmack, sondern die Familie und Bodenständigkeit.⁵⁰⁷ So berichtete eine *polite* Dame über die Königin:

„I like the Queen much; her appearance is not at all majestic but there is in her mien Countenance and behaviour (for I have had several opportunities to observe it) so much sweetness, affability & condescension that it is impossible to see her often without loving her.“⁵⁰⁸

Mode besaß für die englische Königin einen ganz anderen Stellenwert als für die Vertreterinnen der *beau monde* oder für die französische Monarchin Marie Antoinette (1755-1793). Modischen Extravaganzen zog Königin Charlotte eine einfache Garderobe vor und legte zudem Wert darauf, dass diese ausschließlich in England gefertigt wurde.⁵⁰⁹ Auch über die Darstellungen von Mitgliedern aus dem engsten Kreis der königlichen Familie konnte sich die *polite* Dame demnach in ihrem Selbstverständnis bestätigen, noch dazu durch die prominentesten Vertreter dieses Lebensstils. Gleichzeitig aber blieb der Hof – und mit ihm die höfische Gesellschaft –, wenngleich er keine kulturelle und

⁵⁰⁶ Zur Bedeutung und Funktion von Aura und Image in der Mode siehe Loschek 2007, S. 189.

⁵⁰⁷ Greig 2009, S. 82. Hiervon zeugt nicht zuletzt auch das ausgeprägte Interesse der Königin an Botanik, Campbell Orr 2002, S. 236-266.

⁵⁰⁸ Zitiert nach Vickery 1998, S. 229f.

⁵⁰⁹ Chrisman-Campbell 2004, S. 3; Van der Kiste 2000, S. 90.

gesellschaftliche Vormachtstellung mehr besaß, aufgrund seiner Zeremonien und Festlichkeiten jedoch auch immer ein verlockender, glanzvoller Ort. Für diesen Aspekt war die *polite* Dame, wie schon mehrfach herausgestellt, trotz aller Abgrenzungsbemühungen empfänglich.

So verwundert es schließlich auch nicht, dass die andere Hälfte der hier vorgestellten Grafiken Persönlichkeiten zeigt, die mit der *beau monde* assoziiert werden können, wie beispielsweise *The Duchess of Cumberland* (Abb. 131).⁵¹⁰ Darstellungen wie diese wirkten aufgrund des paradoxen Verhältnisses der *polite* zur *beau monde*. Während die Grafiken mit königlichen Persönlichkeiten vor allem eine große Identifikationsfläche im Sinne ihres Verständnisses von einem angemessenen Lebensstil für die *polite* Betrachterin schufen, sprachen die Darstellungen von den Modeführerinnen insbesondere ihre Begehrlichkeiten an.

⁵¹⁰ Die Verbindung der Herzogin von Cumberland zur *beau monde* suggeriert ein Artikel aus dem *London Chronicle*: „Zu den besonders gut gekleideten Damen zählten Ihre Königliche Hoheit die Herzogin von Cumberland, Ihre Gnaden die Herzogin von Devonshire, Lady Duncannon, Lady Althorpe, Lady Waldegrave und Lady Harrington ...“, zitiert nach Foreman 2003, S. 110.

V. Die kunstwissenschaftliche Bedeutung der Modegrafiken

V.1. Die stilbildende Funktion der Modegrafiken

Im Jahre 1770 erschien Matthew Towles in Kapitel III.2.5. bereits erwähntes *The Young Gentleman and Lady's Private Tutor*, ein mehr als 200 Seiten starkes *conduct book*, das sich an junge Leser richtete. Sein Inhalt bezieht mehrere Bereiche der Anstandsliteratur mit ein und präsentiert neben moralisch-ethisch ausgerichteten Beiträgen praktische Anweisungen für das richtige Verhalten in bestimmten Lebenssituationen und gegenüber bestimmten Personen sowie ausführliche Anleitungen zur angemessenen Körperhaltung und zum Tanz. Insgesamt elf Illustrationen begleiten den Text. In zweimal jeweils fünf Darstellungen davon, in denen je eine weibliche beziehungsweise eine männliche Figur im Mittelpunkt steht, werden die Figuren aus François Nivelons *The Rudiments of Genteel Behavior* gezeigt: *The Courtsie* (Abb. 132), *To Give or Receive* (Abb. 135), *Walking, Dancing* (Abb. 133) und *Giving both Hands in a Minuet*. Wie schon für andere Publikationen der Anstandsliteratur, stellten Nivelons Darstellungen auch für den *Private Tutor* die Vorlagen dar. Ein anderes *conduct book* für junge Leser, das mit diesen Darstellungen bestückt wurde, ist die 1762 erschienene *Polite Academy, or School of Behaviour for Young Gentlemen and Ladies*. Zieht man in Betracht, dass zwischen Nivelons *Rudiments* und dem *Private Tutor* mehr als dreißig Jahre liegen, wird die Gültigkeit der in ihren Darstellungen vermittelten Posen und Gesten im 18. Jahrhundert deutlich.

Im Gegensatz zu den Modegrafiken aus *pocket memorandum books*, die keine textbegleitende Funktion erfüllen, illustrieren die Darstellungen aus den Benimm- und Tanzbüchern den geschriebenen Inhalt der Publikationen. Ihre Aufgabe liegt in der Veranschaulichung der schriftlichen Anweisungen, der klaren Vermittlung des Vokabulars an zu erlernenden Körperhaltungen. Hieraus erklärt sich, dass die Darstellungen keinen Wert auf eine detailreiche Ausführung der Figuren, auf unterschiedliche Kleidung oder Frisuren legen, da das *deportment* der Figuren im Mittelpunkt steht. Der Hintergrund in den Darstellungen aus Benimm- und Tanzbüchern bleibt in der Regel neutral belassen, weshalb

die Darstellungen aus Towles *Private Tutor* umso auffälliger hervorstechen.⁵¹¹

In allen fünf weiblichen Beispielen aus dem *Private Tutor* werden die Figuren von vollständig ausgeführten szenischen Umgebungen hinterfangen, die sowohl Innen- als auch Außenraumszenen zeigen, wie sie für die Modegrafiken aus *pocket memorandum books* zum Zeitpunkt von Towles' Veröffentlichung bereits seit langem charakteristisch waren.⁵¹²

Die Nähe zwischen den Darstellungen zu den Modegrafiken aus *pocket memorandum books* ist offensichtlich. Die Räume in Towles' Innenraumdarstellungen sind mit Teppichen ausgelegt und mit Wandgliederungen verziert, die beispielsweise jenen in *A Lady in the Dress of the Year 1758* (Abb. 134) oder *A Lady in the most fashionable Dress of the Year 1773* (Abb. 3) ähneln. *To Give or Receive* spielt sich hingegen in einer Gartenumgebung ab, die eine Balustrade und eine chinesische Kiosk-Architektur zeigt, wie sie zum Beispiel aus *A Lady in the Dress of the Year 1757* (Abb. 136), *A Lady in the Dress of the Year 1759* (Abb. 13) oder *A Lady in the Dress of the Year 1762* (Abb. 7) bekannt sind.

Besonderes Gewicht erhalten diese Beobachtungen zudem, weil die Modegrafiken aus *pocket memorandum books* ihrerseits Bezug auf die Darstellungen der frühen Benimm- und Tanzbücher genommen hatten. Hieraus folgt, dass die Beziehungen zwischen den Modegrafiken aus *pocket memorandum books* und den Darstellungen aus der Anstandsliteratur von wechselseitiger Natur sind. Während die Modegrafiken sich hinsichtlich einer für die zeitgenössische Betrachterin vertrauten und angemessenen Körpersprache schon bald an Illustrationen wie denen Nivelons orientieren, wählte Towle für die Darstellungen seiner Publikation jene in der Zwischenzeit durch den Erfolg der *pocket memorandum books* weitläufig bekannten, szenischen Darstellungen aus den Modegrafiken. Sicherlich bediente er sich dort nicht zuletzt, um in einer Zeit des harten Wettbewerbs – unzählige *conduct books* wurden in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts veröffentlicht – die seit Jahrzehnten verbindlichen, jedoch unveränderten Figurendarstellungen aufzuwerten und einen größeren Kaufanreiz für seinen Titel zu schaffen. Darüber hinaus lässt sich argumentieren, dass durch die szenisch

⁵¹¹ Dies ist sowohl bei Essex und Nivelon wie auch in den Darstellungen der *Polite Academy* zu beobachten.

⁵¹² Dasselbe gilt für die Darstellungen der fünf männlichen Figuren sowie das Blatt *The Positions of the Fan*.

ausgeführten Hintergründe die Darstellungen stärker in der Realität verortet wurden und somit Towles Aufruf nach „real politeness“ bildlich unterstützten.⁵¹³

Neben Towles Darstellungen existieren eine Reihe weiterer Beispiele sowohl aus der englischen als auch der europäischen Grafik und Modegrafik des 18. und des 19. Jahrhunderts, die sich charakteristische Darstellungsweisen der Modegrafiken aus *pocket memorandum books* zunutze gemacht haben und direkt oder indirekt auf sie reagieren. Das gilt auch für Grafiken des ab 1743 bis zu seinem Tod in Berlin tätigen Radierers und Malers Daniel Nikolaus Chodowiecki (1726-1801).

Chodowieckis Werk umfasst viele kleinformatige grafische Arbeiten, die von Buchillustrationen bis zu Modegrafiken reichen. Interessanterweise sind es jedoch nicht die Modegrafiken, die Chodowiecki beispielsweise für den Lauenburger Kalender schuf,⁵¹⁴ sondern Darstellungen aus seinen moralisch-kulturgeschichtlichen Folgen, die den Modegrafiken aus *pocket memorandum books* ähneln. Hiervon zeugen insbesondere die beiden folgenden Beispiele: zum einen das Blatt *Geschmack* (Abb. 137) aus der zweiten Folge der im Göttinger Taschenkalender 1779 veröffentlichten *Natürliche und affectirte Handlungen des Lebens* und zum anderen *La promenade* (Abb. 138) aus der Serie *Occupations des Dames* aus dem Berliner Genealogischen Kalender des Jahres 1781.⁵¹⁵

Im Gegensatz zu den bisher angeführten Vergleichsbeispielen ist es zunächst das Medium des Kalenders, das die Darstellungen Chodowieckis mit jenen der Modegrafiken aus *pocket memorandum books* verbindet. Der Göttinger Taschenkalender und der Berliner Genealogische Kalender weisen ganz ähnliche äußere formale Merkmale auf wie die *pocket memorandum books* und entsprechen ihnen in ihrer groben Struktur auch konzeptionell. Chodowiecki steht dieselbe, nur

⁵¹³ Siehe Kapitel III.2.5., S. 111.

⁵¹⁴ Die *Habillemens Berlinoise* und *Coëffures Berlinoises* zeigen einfache Modefiguren beziehungsweise Köpfe vor neutralem Hintergrund. Die Kleidungsblätter sind in zwei Ebenen unterteilt, die jeweils zwei Modefiguren nebeneinander oder gegenüber präsentieren. Auf jegliche szenische Ausarbeitung wurde verzichtet; jedes Kleidungsstück wird unter- oder oberhalb der Darstellung mit Namen beschrieben. Abb. bei Bauer 1982, S. 87, 105, 121, 129, 133. In diesem Zusammenhang ist auf *Pandora oder Kalender des Luxus und der Moden* hinzuweisen, den einzigen deutschen Kalender, der sich ausschließlich mit Kleidermode befasst, und der von Friedrich Justin Bertuch im Zuge seines dreiteiligen Modeprojekts, zu dem u.a. auch das *Journal des Luxus und der Moden* zählte, geplant und von Georg Joachim Göschen verlegt wurde. Auch hier sind die modegrafischen Darstellungen in der Regel als einfache Modefigur konzipiert.

⁵¹⁵ Abb. der vollständigen Serien bei Bauer 1982, S. 94-95, 117.

wenige Zentimeter große Fläche für seine Darstellung zur Verfügung, auch er nutzt den Platz unterhalb des Bildes für eine schriftliche Bezeichnung des Dargestellten. Darüber hinaus fallen gerade in diesen beiden Beispielen die Hintergrundgestaltung, die Figurenanzahl und -anordnung sowie die Themen der Darstellungen auf. Beide Szenen zeigen Schauplätze in der reinen Natur und die Figuren beim Spaziergang, wie es zuhauf in den Modegrafiken aus *pocket memorandum books* zu beobachten ist. *La promenade* erinnert mit der gezeigten Waldszenerie und der Ansammlung an Figuren stark an Grafiken wie beispielsweise *A Lady in the most elegant Dress of 1768* oder ... *genteelest Dresses of 1773* (Abb. 103, 88). *Geschmack* wiederum zeigt ein spazieren gehendes, sich einander zuwendendes Paar ganz ähnlich jenem in *A Gentleman and Lady in the Undress of the Year 1771* (Abb. 111). Neben diesen stilistischen Parallelen erweckt obendrein ein weiterer Aspekt den Eindruck, dass eine Bezugnahme des deutschen auf das englische Kalendertaschenbuchwesen besteht. Chodowiecki schuf die Serie der *Handlungen* nicht aus eigenem Antrieb, sondern auf Geheiß von Georg Christian Lichtenberg, dem Herausgeber des Göttinger Taschenkalenders. Lichtenberg kannte die Darstellungsweise der Modegrafiken aus *pocket memorandum books*, von denen er im März 1775 auf seiner zweiten Englandreise Beispiele an seinen Verleger Johann Christian Dietrich schickte.⁵¹⁶ Es ist anzunehmen, dass Lichtenberg im Zuge der Planung des Projekts für den Göttinger Taschenkalender auch Chodowiecki die eine oder andere Modegrafik aus den *pocket memorandum books* gezeigt hat.

Trotz aller Ähnlichkeiten wird an den dargestellten Vergleichen jedoch auch deutlich, dass die Intentionen der jeweiligen Arbeiten unterschiedlich sind. Chodowieckis Serie ist in gepaarten Gegenüberstellungen angelegt, die den Kontrast zwischen den unterschiedlichen Körperhaltungen und Gesten der Figuren hervorheben. Anstelle der durch höfische Umgangsformen künstlich überhöhten Bewegung soll dem Betrachter die vermeintlich natürliche, sich durch Zurückhaltung auszeichnende Gestik als Ideal vermittelt werden.⁵¹⁷ Die Kleidung wie die Hintergrundgestaltung erfüllen dabei eine wichtige, jedoch dieser Absicht untergeordnete Funktion. Körper-

⁵¹⁶ Siehe Kapitel II.1., S. 31.

⁵¹⁷ Barta 1987; Rehm 2002, S. 178-180.

haltung und Gestik sind auch in den Modegrafiken aus *pocket memorandum books* von besonderer Bedeutung. Im Gegensatz zu Chodowieckis Blättern sind sie jedoch nicht das Hauptthema der Darstellung. Indem die Figuren in den Modegrafiken merklich näher an die Bildfläche herangeholt werden als bei Chodowiecki, liegt das Augenmerk stärker auf der Kleidung der Figuren. Damit ist der Intention der Modegrafik entsprochen, die Kleidung als darstellungswertes Motiv in den Bildmittelpunkt zu rücken.

Unmittelbare Reaktionen auf die szenisch-malerische, mehrfigurige Darstellungsform der Modegrafiken aus *pocket memorandum books* zeigen weitere Beispiele aus England. Bevor die Entwicklungen in der Modegrafik behandelt werden, wird die Aufmerksamkeit zunächst auf den Bereich der populären, satirischen Grafik gerichtet.⁵¹⁸

In den Jahren 1775 und 1776 schuf der Stecher, Maler und Verleger John Raphael Smith (1751-1812) die Blätter *All Sorts* (Abb. 140) und *A Bagnigge Wells Scence, or No Resisting Temptation* (Abb. 139).⁵¹⁹ Bei den ca. 33 x 25 cm großen Grafiken handelt es sich um jene kostengünstige Form des Mezzotinto, die das 18. Jahrhundert über in England sehr erfolgreich war und ab den 1770er Jahren zudem in handkolorierter Ausführung großen Anklang fand.⁵²⁰ Smith, der sich bereits einen Namen mit hochkarätigen Interpretationen von Porträts Joshua Reynolds' gemacht hatte, widmete diese beiden Blätter der Darstellung englischer Lebedamen, die als Auftakt für die darauf folgende Serie *Prints of Ladies in fashionable Dresses and enchanting Attitudes* verstanden werden können.⁵²¹ Um einen satirischen Effekt zu erzielen, nutzte er die Modegrafiken aus *pocket memorandum books* in zweierlei Hinsicht als Bezugspunkt.

Der Vergleich mit Modegrafiken aus *pocket memorandum books* offenbart bereits auf den ersten Blick bemerkenswerte Übereinstimmungen in der

⁵¹⁸ Zum Begriff der populären Grafik und einer Einführung in den Themenbereich siehe O'Connell 1999.

⁵¹⁹ Der Untertitel von *All Sorts* lautet: *From the luscious Tid-bit to the bouncing Jack Whore – From the Bunter in Rags to the gay Pompadore*, D'Oench 1999, S. 39. Eine ausführliche Interpretation des Blattes liefert McCreery 2004, S. 51-54.

⁵²⁰ D'Oench 1999, S. 39; O'Connell 1999, S. 54.

⁵²¹ Die Serie von sechzehn Darstellungen wurde 1784-1795 in den Katalogen des Verlegers Bowles mit folgendem Wortlaut gelistet: *The following new and elegant Prints of Ladies in fashionable Dresses and enchanting Attitudes are exceedingly well executed from fine Pictures; of the Kind they have no equal*, D'Oench 1999, S. 45.

bildnerischen Gestaltung. So sind in *All Sorts* sowohl die Anordnung der vier Figuren, das szenische Umfeld in der Natur mit einem am rechten Bildrand prominent gesetzten Baum, als auch das Bildmotiv des Spaziergangs im Park mit der unbetitelten Mehrfigurengrafik aus den frühen 1770er Jahren nahezu identisch (Abb. 141). In *A Bagnigge Wells Scene* wird hingegen die in den Modegrafiken aus *pocket memorandum books* häufig auftretende Zweifigurenform reflektiert. Darüber hinaus zeigt sich eine direkte Bezugnahme vor dem Hintergrund der Funktion von Smiths Blättern.

Mit höchster Sorgfalt und Wirklichkeitstreue ist die Kleidung der Figuren wiedergegeben. Sie wird mit großer Glaubwürdigkeit vorgeführt und dem zeitgenössischen Betrachter wird ihre Aktualität zweifelsohne aufgefallen sein.⁵²² Wie Ellen D'Oench hervorgehoben hat, betonen Darstellungen wie *A Bagnigge Wells Scene*, dass die Lebedamen nicht nur die finanziellen Mittel, sondern darüber hinaus sowohl den Geschmack als auch das Gespür besaßen, ihre Kleidung und Accessoires nach den neuesten Moden zu gestalten. Da guter Geschmack als Zeichen höchster Kultiviertheit nach dem Verständnis der Gesellschaft Ausweis eines *polite* und somit moralisch guten Selbst war, wird den Lebedamen eine Eigenschaft eingeschrieben, die sie aufgrund ihrer beruflichen Tätigkeit nach dem Verständnis der Gesellschaft eigentlich nicht besitzen konnten.⁵²³ Die Scharfsinnigkeit der Darstellungen und die Nähe zu den Modegrafiken aus *pocket memorandum books* liegt darin, dass eben jene Eigenschaft im Zentrum des Verständnisses der *polite* Dame steht, die sowohl Gegenstand als auch Zielgruppe der Modegrafiken aus *pocket memorandum books* war. Auf diese Weise brachten Smiths Darstellungen überkommene gesellschaftliche Vorstellungen durcheinander, indem sie die Grenzen zwischen unterschiedlichen sozialen Gruppen verwischten. Dass Smith neben der bildnerischen auch in hohem Maße auf die inhaltliche Gestaltung der Modegrafiken rekurrierte, was bereits die Titelwahl für seine Serie dokumentiert, belegt ein weiteres Mal die Präsenz und Wirkmächtigkeit der Modegrafiken aus *pocket memorandum books*.

Innerhalb der eigenen Gattung künden, wie in Kapitel II.5. bereits angedeutet, der Stich *Fashionable Dresses in the Rooms at Weymouth 1774* aus

⁵²² Zu Smiths auffällig ausgeprägtem Verständnis von Kleidung siehe D'Oench 1999, S. 46.

⁵²³ D'Oench 1999, S. 47.

dem *Lady's Magazine* sowie Nikolaus Heideloffs 1794 begonnene *Gallery of Fashion* von einer direkten Bezugnahme auf die Modegrafiken aus *pocket memorandum books*.

Im Vergleich von *Fashionable Dresses in the Rooms at Weymouth* 1774 mit Darstellungen wie *Two Ladies in the most fashionable Dresses of the Year 1773* und Mehrfigurenbeispielen wie ... *genteelest Dresses of 1773* tritt die Verwandtschaft des Blattes aus dem *Lady's Magazine* mit den Modegrafiken aus *pocket memorandum books* deutlich zutage (Abb. 29, 92, 88). Die Szenerie im *Weymouth*-Stich ist gemäß der für die Modegrafiken charakteristischen Darstellungsweise vollständig ausgeführt. Kein Bereich der Bildfläche bleibt ungestaltet, selbst durch das Fenster ist eine Kulisse zu erkennen, die entsprechend der topografischen Lage Weymouths an der südenglischen Küste die See und ein Schiff zeigt. Doch lassen sich noch weitere Analogien aufzeigen, so beispielsweise die rhythmisierte Anordnung der Figuren, ihre Posen und Gestik sowie ihre allgemeine Ausführung. Ebenfalls typisch für die Modegrafiken ist die Wiedergabe unterschiedlicher Kleidungsstypen innerhalb ein und derselben Darstellung,⁵²⁴ sowie schließlich, dass die gezeigten Figuren sowohl im selben Alter sind als auch gesellschaftlich gleichrangig gestellt. Dieser letzte Aspekt, insbesondere in Verbindung mit der Tatsache, dass im *Weymouth*-Blatt mehrere Figuren gezeigt werden, ist, neben der szenisch-malerischen Hintergrundgestaltung, als zweites der beiden entscheidenden formalen Merkmale für Modegrafiken aus *pocket memorandum books* zu werten, was für die noch folgenden Beispiele ebenfalls von großer Bedeutung sein wird. Zwei oder mehr Figuren in der modegrafischen Darstellung zu zeigen, ist nämlich mit Ausnahme der Modegrafiken aus *pocket memorandum books* in der Geschichte der europäischen Modegrafik ein Novum. Zwar konnten sowohl in Hérisssets *Recueil des Différentes Modes du Temps* als auch in der *Gallerie des Modes et Costumes Français* Beispiele beobachtet werden, die zwei Figuren präsentieren. Jedoch handelte es sich bei Hérisset um ein und dieselbe Figur in Frontal- und Rückenansicht (Abb. 24) und in der *Gallerie* nicht um zwei gleichrangig gestellte Figuren, denn die große Modefigur, so

⁵²⁴ Die vordere linke Figur trägt eine *robe à la polonoise*, die rechte ist im *full dress* mit großem Reifrock dargestellt. Die hintere Figur rechts trägt eine typische Haube aus dem Bereich der Außenkleidung, die linke hingegen ein sehr zurückgenommenes *undress*-Ensemble.

beispielsweise im Blatt der *couturière*, wird hier von einer jungen Lehrtochter begleitet.

Wie die zum Vergleich angeführten Darstellungen aus den *pocket memorandum books* entstand *Fashionable Dresses in the Rooms at Weymouth 1774* ebenfalls Mitte der 1770er Jahre. Doch nicht nur die stilistische und zeitliche Nähe der Arbeiten spricht für eine direkte Bezugnahme auf die Modegrafiken. Herausgeber des *Lady's Magazine* waren „Robinson and Roberts“, die spätestens seit 1768 *The Ladies' Own Memorandum Book* veröffentlichten. Somit ist anzunehmen, dass für die Herstellung des *Weymouth*-Blatts dieselben Künstler zuständig waren, die auch die Modegrafiken besorgten.

Im Gegensatz zu den bisher angeführten Beispielen wurde die szenisch-malerische Hintergrundgestaltung in Nikolaus Heideloffs *Gallery of Fashion* nicht aufgegriffen. Dennoch beruft sich die *Gallery* mit ihren Zwei- und Mehrfigurendarstellungen in der Anordnung der Figuren, in der Auswahl ihrer Schauplätze und in ihren Bildmotiven deutlich auf die Modegrafiken aus *pocket memorandum books*.

So findet sich beispielsweise die in den Modegrafiken aus *pocket memorandum books* erstmalig verwendete Form der Dreifigurendarstellung, wie aus *Three Ladies in the Dress of 1777* bekannt, siebzehn Jahre später in ganz ähnlicher Weise in der *Gallery* wieder (Abb. 142, 77). Nicht weniger deutlich rekurriert die Darstellung *Morning Dresses, Fig. 111 & 112* auf Vorläufer wie *The most fashionable Dresses now worn by the Nobility and Gentry* (Abb. 143, 10). In beiden lehnt sich eine der Modefiguren nonchalant an eine Gartenmauer, einem für die Modegrafiken aus *pocket memorandum books* typisch „gewöhnlich“ anmutenden Versatzstück. Viele weitere Beispiele ließen sich für Vergleiche dieser Art anführen, das zeigen nicht zuletzt die beiden Blätter, in denen eine zentral im Bild platzierte Bank die Damen auf ihrer Tour durch den Garten zum Verweilen einlädt (Abb. 30, 5).

Doch stimmen die Darstellungen aus Heideloffs *Gallery* mit den Modegrafiken aus *pocket memorandum books* nicht nur hinsichtlich jener Motive überein, die sie zeigen, sondern auch hinsichtlich jener, die sie nicht zeigen. Die Darstellung von Beschäftigungen, in denen auf Mode und Kleidung direkt Bezug genommen wird oder solcher, die den persönlich-körperlichen Bereich der Dame betreffen, treten in beiden nicht beziehungsweise nur selten auf. In französischen Modegrafiken erschien das Toilette-Motiv hingegen bereits mehrfach in *les modes* (Abb.

20) und wurde in der *Gallerie des Modes*, wie beispielsweise in der Coiffeur-Grafik, zudem weiter ausgebaut. Ferner konnten in der *Gallerie* Szenen beobachtet werden, die Mode und Kleidung zum Thema haben, wie jene mit dem Korsettmacher, der *couturière* oder der Dame, die ihr Strumpfband richtet (Abb. 31). Diese typisch französisch anmutenden, unter anderem von der Boudoir-Malerei geprägten Motive wurden weder von Heideloff noch zuvor in den Modegrafiken aus *pocket memorandum books* übernommen.⁵²⁵

In der stilbildenden Funktion der Modegrafiken aus *pocket memorandum books* für die *Gallery* wird in diesem Zusammenhang deutlich, dass sich in der englischen Modegrafik mit den Darstellungen aus *pocket memorandum books* gegenüber der französischen ein spezifisches Bildvokabular entwickelte. Jene Eigenschaft, die Sacherverell Sitwell Heideloffs *Gallery* korrekterweise attestierte, nämlich „typisch englisch“ anzumuten, gründet demnach bereits in den Modegrafiken aus *pocket memorandum books*.⁵²⁶

Vergleichbar direkte Bezugnahmen auf die Modegrafiken aus *pocket memorandum books*, wie sie in der *Gallery* gegenwärtig sind, finden sich in der Modegrafikgeschichte der folgenden Zeit nicht. Wie auch an den Blättern der späten Jahrgänge der *Gallery* ablesbar, zeichnete sich die europäische Modegrafik gegen Ende des 18. und zu Beginn des 19. Jahrhunderts im Geiste des Klassizismus durch insgesamt wenig ausgeschmückte, stärker stilisierte Darstellungen aus. Ob in Modebildern aus deutschen, französischen oder englischen Journalen, wie beispielsweise dem deutschen *Journal des Luxus und der Moden*, dem französischen *Journal des Dames et des Modes* („*Costumes Parisiens*“) oder dem englischen *Repository of Arts*, Einzelfigurendarstellungen wurden wieder sehr viel häufiger benutzt. Auf Mehrfigurendarstellungen wurde hingegen verzichtet und die Zweifigurendarstellungen zeigten, wie bei

⁵²⁵ Erklären lässt sich die unterschiedliche Motivausrichtung vor der Folie gesellschaftlicher Entwicklungen. Die typisch französischen, den körperlich-persönlichen Bereich der Dame betreffenden Szenen können beispielsweise mit dem französischen Hofzeremoniell in Verbindung gebracht werden. Da das *Lever*, bei dem sowohl die reinigende Toilette als auch das Anlegen von Kleidung im Fokus standen, fundamentaler Bestandteil der monarchischen Inszenierung war, erreichten diese Motive in Frankreich eine andere Bildwürdigkeit als in England. Hier war das *Lever* „a simple affair without the squabbling for precedence that marred the French court“, Ribeiro 1984, S. 127.

⁵²⁶ „... in style, it belongs particularly to England, [...] Nowhere are we reminded of Watteau, Boucher, Fragonard, [...] The influences and sentiment are wholly English.“, Sitwell 1949, S. 10.

Hérisset, abermals in der Regel ein- und dieselbe Figur, sachlich in Front- und Rückenansicht dargestellt. Szenische Hintergrundgestaltungen wurden auf ein oder zwei einzelne Versatzstücke reduziert, die grundsätzlich von einer neutralen, mehr oder weniger abstrakt gehaltenen Fläche hinterfangen waren. Doch sollte es nicht bei dieser Form bleiben. Etwa zeitgleich mit Beginn der modegrafischen „grande expansion“⁵²⁷, die sich auf den Zeitraum zwischen den 1830er und 1870er Jahren erstreckte, veränderte sich die europäische und insbesondere die französische Modegrafik in Richtung einer Darstellungsform, die jener der Modegrafiken aus *pocket memorandum books* konzeptionell bemerkenswert nahe steht. Die Illustrationen aus französischen Modejournalen des 19. Jahrhunderts, wie etwa aus *La Mode Illustrée*, zeigen ihre Modefiguren in szenisch detaillierten Umgebungen.⁵²⁸ Anstelle von Einzelfiguren bevölkern mehrere Figuren – in der Regel mindestens zwei bis drei – die modegrafische Darstellung.⁵²⁹ Darüber hinaus offenbaren sich auch im Hinblick auf die Anordnung der Figuren ebenso wie auf die Bildmotive immer wieder Parallelen zu den Modegrafiken aus *pocket memorandum books*, wie zwei der insgesamt zahlreichen Beispiele belegen (Abb. 144-147).

Weitere überraschende Parallelen sind schließlich auch zwischen den Modegrafiken aus *pocket memorandum books* und Modedefotografien aus den 1950er Jahren zu entdecken. So ist beispielsweise die exaltierte Körperhaltung des Mannequins in Karin Kraus' Foto von 1959 (Abb. 148) quasi identisch mit jener, die die linke Figur in *Ladies in Fashionable Dresses* (Abb. 71) eingenommen hat.⁵³⁰ Die Fotografien von F. C.

⁵²⁷ Gaudriault 1983, S. 63-96.

⁵²⁸ Siehe auch weitere Publikationen aus der Zeit wie beispielsweise *Le Bon Ton*, *Le Journal des Demoiselles*, *Le Moniteur de la Mode*, *Les Modes Parisiennes*. Für zahlreiche Abb. siehe Holland 1955.

⁵²⁹ Die mehrfigurige Darstellungsweise wurde im 19. Jahrhundert zu neuen Höhen geführt. Wiederholt sind Modegrafiken mit mehr als drei Figuren, zum Teil sogar mit über zehn Figuren, zu beobachten. Für Abb. aus *La Mode Illustrée* siehe Olian 1998, 12-13, 54. Der Anstieg der Figurenanzahl in den Modegrafiken aus französischen Journalen des 19. Jahrhunderts kann als Folge der besseren Produktions- und Konsummöglichkeiten von Kleidung zu dieser Zeit gesehen werden. Zu Kleidung, Kultur und Mode im 19. Jahrhundert siehe Breward 1995, S. 145-180.

⁵³⁰ Eine derart stilisierte Körpersprache scheint sich nicht vor Ende des 17. Jahrhunderts entwickelt zu haben und ist erstmals in *les modes* zu beobachten. So beispielsweise bei der Modefigur *Femme de qualité en habit d'été d'étoffe siamoise* (1687, Lipperheidesche Kostümbibliothek, Lipp Fb 17 mtl), deren Umgang mit dem Fächer in der rechten erhobenen Hand nicht sehr natürlich anmutet. Auf ähnliche Weise ist diese Körpersprache in

Gundlach (Abb. 149) und einem unbekannten Fotografen der Londoner Baron Studios (Abb. 150) zeigen die für die Modegrafiken aus *pocket memorandum books* charakteristische Zweifigurendarstellung in freizeitlichem Garten- beziehungsweise Haus- und Hofambiente, die Figuren posierend in die Konversation vertieft beziehungsweise während, kurz vor oder nach einem Spaziergang (Abb. 89).⁵³¹

Natürlich sind auch diese Beispiele in erster Linie im Kontext zeitgenössischer gesellschaftlicher Entwicklungen und Bedingungen zu werten. Die stilisierte Körperhaltung und der Rückgriff auf Dinge, die ein Gefühl von Idealität und Zeitlosigkeit vermitteln,⁵³² sind in den Modefotografien aus den 1950er Jahren als Ausdruck des Aufschwungswollens beziehungsweise des Verdrängens der Vergangenheit der Menschen in der Nachkriegszeit zu verstehen.⁵³³ Auffällig in diesem Zusammenhang ist zudem, dass in den 1950er Jahren großes Interesse an Benimmbüchern bestand, was als Resultat des Konflikts zwischen Tradition und Umbruch gedeutet wird – ein Konflikt, der die zweite Hälfte des 18. Jahrhunderts ebenfalls auszeichnete.⁵³⁴ Für die Modegrafiken aus *pocket memorandum books* wird im Vergleich mit den Fotografien jedoch vor allem deutlich, dass mit der szenischen Zweibeziehungsweise Mehrfigurendarstellung in den Modegrafiken ein zukunftsträchtiges Darstellungskonzept entwickelt wurde, das den Zweck der modernen Modendarstellung offensichtlich so trefflich bediente, dass es noch im 20. Jahrhundert Bestand hatte. Bestimmte Standards der modernen Modendarstellung sind demnach weder eine Erfindung des 20. Jahrhunderts noch der Modefotografie, sondern wurden bereits 200 Jahre zuvor in den Modegrafiken aus *pocket memorandum books* erarbeitet. Mit ihren szenisch-malerischen und zwei- und mehrfigurigen Darstellungen führten die Modegrafiken aus *pocket*

Modegrafiken aus *pocket memorandum books* wie eben in *Ladies in Fashionable Dresses* (Abb. 71) zu beobachten. Die Haltung der Figur erscheint hier sogar noch stilisierter, was durch den ebenfalls erhobenen, ausgestreckten linken Arm sowie die starke Neigung des Kopfes erreicht wird. In beiden Grafiken verlangt die Handlung, in die die Figuren eingebunden sind, eine solch überzogene Gestik nicht.

⁵³¹ Die Baron Studios wurden von Sterling Henry Nahum gegründet und waren zwischen 1954 und 1974 aktiv, siehe <http://www.npg.org.uk/collections/search/person/mp61466/baron-studios>, zuletzt geprüft am 20.04.2012.

⁵³² Als Beispiel sei auf den Garten als Kulisse verwiesen.

⁵³³ Siehe hierzu auch die Modeentwicklung der Zeit, etwa bei Kaufhold 1993, S. 35; Rasche, Thompson (Hg.) 2007, S. 35.

⁵³⁴ Kat. München 2001, S. 46f.

memorandum books – dies konnten die vorangegangenen Ausführungen belegen – eine richtungsweisende Darstellungsform ein, die weit über die Grenzen der englischen Modegrafik des 18. Jahrhunderts übernommen wurde. Dieser bislang von der Forschung unbeachtet gebliebene Aspekt zeugt auf eindrückliche Weise von der Modernität und stilbildenden Funktion der Modegrafiken aus *pocket memorandum books*.

V.2. Die Modegrafiken als Paradigma der neuen Bilderordnung

In Kapitel II.3. wurde die Bedeutung des wirtschaftlichen Fortschrittes für die Entstehung der Modegrafiken aus *pocket memorandum books* dargelegt. Kapitel IV. beleuchtete ihre Entstehung im gesellschaftlichen Zusammenhang als eine Reaktion auf das Bedürfnis der *polite* nach Abgrenzung. Schließlich war noch ein letzter Punkt entscheidend für die Entstehung der Modegrafiken aus *pocket memorandum books*: die Auflösung des traditionellen Gattungsgefüges und die damit einhergehende sich verändernde Vorstellung davon, was ein Bild ist.⁵³⁵ Dieser Vorgang hängt eng mit dem Modernisierungsprozess zusammen, der sich an den vielen verschiedenen kulturellen, sozialen und wirtschaftlichen Erfindungen und Entwicklungen zeigt, die in Großbritannien im 18. Jahrhundert zu beobachten sind. Im Zuge der „Geburt der Moderne“⁵³⁶ beginnt nun jene Entwicklung, die schließlich in der „Transformation der alten Bilderordnung in ein bildnerisches Kontinuum“⁵³⁷ münden sollte, das den heutigen Zustand beschreibt, in dem „die gesamte Oberfläche der Welt zum Bild wird: jeder beliebige Ausschnitt, und sei er noch so geringfügig.“⁵³⁸ Bildeten die altbekannten Gattungen bisher eine klar strukturierte Ordnung im Nebeneinander, beginnen sie sich nun zu einem offenen Gefüge neu zu organisieren, das die Möglichkeiten der Bildwerdung erweitert.⁵³⁹ Dies bedeutete einerseits den Beginn einer die traditionelle Gattungshierarchie reflektierenden Herangehensweise: Alte Verständigungsbilder wurden auf den Prüfstand gestellt und so

⁵³⁵ Zu diesen und den im Folgenden angestellten Überlegungen siehe Busch 1993, ausdrücklich S. 9-18, 237f., 380, 429; sowie insbesondere Boehm 2008, S. 11-14, 159-179.

⁵³⁶ Busch 1993.

⁵³⁷ Boehm 2008, S. 169.

⁵³⁸ Boehm 2008, S. 11.

⁵³⁹ Boehm 2008, S. 172.

beispielsweise für die Genremalerei der moralische Anspruch des Historienbilds geltend gemacht. Andererseits entstanden neue Gattungen wie zum Beispiel die Karikatur.⁵⁴⁰

An den Modegrafiken aus *pocket memorandum books* lässt sich dieser Wandlungsprozess exemplifizieren. Sie zeugen von der Auflösung des traditionellen Gattungssystems aus verschiedenen Gründen. Als modegrafische Darstellung gingen sie in keiner der bisherigen Gattungen auf. Die in Kapitel I.3. gegebene Definition von Modegrafik zeigt, dass die Modegrafik eigene Anforderungen hat. Ihr zentraler Bildgegenstand ist die Kleidung, weshalb sie weder eine Untergattung der Porträtmalerei noch der Genredarstellung ist, wenngleich sie bestimmte Aspekte von ihnen in sich aufnehmen kann. In Kapitel II.5. wurde deutlich, dass es in Großbritannien vor den Modegrafiken aus *pocket memorandum books* keine Tradition der modegrafischen Darstellung gab. In den in Kapitel III. durchgeführten Bildanalysen zeigte sich, dass die Modegrafiken einerseits Anleihen an das „Alte“ in Form der Porträtmalerei machen, aber andererseits auch zu eigenständigen, innovativen Bildlösungen finden. Hier zeigen sich jene Entgrenzungsprozesse, die die Auflösung des Gattungsgefüges kennzeichnen. Diese Transgressionen machen die Modegrafiken hybrid, so wie auch das Medium, in dem sie erschienen, das *pocket memorandum book*, sich durch dieses Charakteristikum auszeichnet, da es verschiedene Formen der Gebrauchsliteratur in sich vereinte. Schließlich sind in den Modegrafiken Aufwertungsprozesse zu beobachten, die auf theoretischer Ebene von den gattungssystematischen Umwälzungen zeugen. Um diese Prozesse zu verdeutlichen, werden die Modegrafiken im Folgenden mit Illustrationen aus Tanz- und Benimmbüchern und der Porträtmalerei in Bezug gesetzt.

Illustrationen aus Tanz- und Benimmbüchern ins Feld zu führen, legen mehrerlei Faktoren nahe. So wurde in Kapitel III.2. im Zusammenhang mit den Posen und Gesten der Figuren in den Modegrafiken aus *pocket memorandum books* deutlich, dass einzelne Posen, die sich sowohl in der Malerei als auch in den Modegrafiken finden, auf jene Vorbilder zurückzuführen sind, die in der zeitgenössischen Tanz- und Benimmbuchliteratur verbreitet wurden. Ergebnisse aus früheren Kapiteln über die Zeichner und Stecher der Modegrafiken aus *pocket memorandum books*, die Nähe der textlichen Inhalte der *pocket memorandum*

⁵⁴⁰ Busch 1993, S. 13, 239-242, 457-476.

books zur *conduct literature* – zu der die illustrierten Tanz- und Benimmbücher ebenfalls zählen –, die dargelegte Verbindung zwischen Hubert Gravelots *Suites de Figure de Mode* und François Nivelons Tanz- und Benimmbuch *The Rudiments of Genteel Behavior* sowie schließlich die in Kapitel V.1. erörterte Bezugnahme späterer Tanz- und Benimmbücher auf die Modegrafiken aus *pocket memorandum books* sprechen zudem dafür. Als exemplarisches Beispiel der Tanz- und Benimmbuchillustration dient François Nivelons Publikation. In Kapitel II.5. wurde der Aufbau des Tanz- und Benimmbuches bereits beschrieben, er sei hier noch einmal kurz ins Gedächtnis gerufen. Insgesamt zwölf Illustrationen begleiten den Text. Sie zeigen jeweils sechs Damen und sechs Herren, von denen die weiblichen Darstellungen im Folgenden von Interesse sind. Sinn und Zweck der Darstellungen liegt in der Veranschaulichung des Geschriebenen, sie illustrieren Nivelons Texte über die Grundlagen einer kultivierten Körperhaltung in verschiedenen Situationen. Alle Grafiken sind gleichermaßen aufgebaut, die Figuren zeigen sich bildmässig vor einem neutralen Hintergrund. Dabei handelt es sich wiederholt um dieselbe Figur in demselben Kleid, die jedoch unterschiedliche Posen einnimmt. Die Illustrationen wurden in Form einer geschlossenen Serie konzipiert, die sich eben auf die sechs unterschiedlichen Bewegungsfiguren (*The Courtesie, To Give or Receive, Walking, Dancing, Giving a Hand in a Minuet, Giving both Hands in a Minuet*) beschränkt. Durch ihre Typisierung besitzen sie einen hohen Wiedererkennungswert. Handlung wird in den Darstellungen über die Körperhaltung und über die Kleidung der Figuren vermittelt.

Der Aspekt der Handlung ist von zentraler Bedeutung, um die Stellung der Modegrafiken aus *pocket memorandum books* gegenüber den Illustrationen zu bewerten. Die Ordnung der Bilder, so Gottfried Boehm, „begründet sich aus dem Kriterium der menschlichen Praxis, im Ideal des handelnden Menschen“.⁵⁴¹ Seinem Verständnis nach entscheidet allein der Anteil an Handlung über den Stellenwert einer Gattung im Rahmen des Gattungssystems. Jede Gattung besitzt Handlung, auch das vermeintlich handlungslose Porträt. Anstatt ohne Handlung zu sein, ist nach Boehms Auffassung in den niederen Gattungen vielmehr ein geringerer Anteil an Handlungsgeschehen zu konstatieren. Dort wo der Anteil gering ist, wie im Porträt, manifestiert

⁵⁴¹ Boehm 2008, S. 161.

sich das Geschehen im Konjunktiv, Handlung wird hier nicht ausagiert:⁵⁴²

„Das Handlungspotential einer Person, das wir schon an den geringfügigsten Signalen und Impulsen ablesen, richtet sich nicht auf etwas Bestimmtes. Es zielt nicht auf den Prozess einer Auseinandersetzung selbst, noch viel weniger auf die Darlegung erzählbarer Zusammenhänge. Wohl aber öffnet sich dem porträtierten Individuum der Horizont von Handlung überhaupt.“⁵⁴³

Mit den Signalen und Impulsen ist beispielsweise die Gestik der dargestellten Person gemeint, die auf etwas verweist, was nicht sichtbar ist:

„... die Geste [...] bringt im *modus potentialis*, in der Weise einer Intention den Bezug ins Spiel, der den Namen der Handlung führen darf. Selbstbeziehung, wie sie das Porträt veranschaulicht, schließt soziale Beziehungen ein. Im stets mitdargestellten Handlungsimpuls liegt die selbstverständliche Anerkennung des Anderen, in welcher Form auch immer.“⁵⁴⁴

Was bedeuteten diese Überlegungen in Bezug auf das Verhältnis zwischen den Modegrafiken aus *pocket memorandum books* und den Illustrationen aus Nivelons Tanz- und Benimmbuch? Handlungspotential ist sowohl in der Modegrafik *A Lady in the Dress of the Year 1765* (Abb. 65) als auch in der Darstellung *To Give or Receive* (Abb. 68) enthalten. Die Modefigur handelt im Sinne der *polite* Idealvorstellung des *To Give or Receive* – wie ihre Körperhaltung suggeriert – ebenso wie die Figur in Nivelons Darstellung. Während die Figur bei Nivelon vor einem neutralen Hintergrund steht, wird die Modefigur jedoch von einer ausführlich gestalteten Szene hinterfangen, die die Umgebung des englischen *country house* in Form des Landschaftsgartens beschreibt.

⁵⁴² Auch im Stillleben schreibe sich Handlung auf indirekte Weise in die Dinge ein: Dinge darin sind gestellt oder gelegt und verweisen so auf den Menschen und seine Handlungen, Boehm 2008, S. 160-163.

⁵⁴³ Boehm 1985, S. 29

⁵⁴⁴ Boehm 1985, S. 29.

Durch diese detaillierte Verortung der Figuren gibt es hier mehr sichtbare Hinweise auf den handelnden Menschen, in diesem Falle die Modefigur, die handelt, wenn sie beispielsweise ihre Freizeit bei einem Spaziergang im Garten verbringt. Das potentielle Handlungsgeschehen der Darstellung wird hierdurch erhöht. Die Betrachterin kann die Darstellung mit spezifischen Lebensformen und den damit einhergehenden Vorstellungen, Wünschen und Ansprüchen in Verbindung bringen, sie als *polite* Lebensentwurf dechiffrieren. Das Geschehen orientiert sich dabei nah an der „menschlichen Praxis“. Auf die Gesamtheit der Modegrafiken aus *pocket memorandum books* und ihre Inhalte bezogen, wird dies noch offensichtlicher: Die vielen ähnlichen, nur in Details unterschiedenen Szenerien, die Wiedergabe von Zwei- und Mehrfigurendarstellungen, die Kleider, anhand derer die Entwicklung der Mode in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts ablesbar wird, das Themenspektrum und die Bildmotive sowie die variantenreichen Posen und Gesten der Modefiguren, schreiben den Modegrafiken mehr Handlung ein als den Illustrationen. Die Modegrafiken sind im Gegensatz zur Darstellung aus dem Tanz- und Benimmbuch weniger systematisiert.

Die Modegrafiken werten sich also innermedial – denn wie die Illustrationen sind sie im selben Medium, der Grafik, ausgeführt – gegenüber den Illustrationen auf. Sie orientieren sich an der normierten Form der Tanz- und Benimmbuchillustration, beschränken sich jedoch nicht darauf. Alles in Allem wird ihnen durch das größere Handlungsgeschehen eine stärkere Individualität zuteil als den Illustrationen. Diese hilft ihnen, als Modebild Interesse zu wecken, das für sich alleine steht, also keinen Text illustriert und als Teil der jährlichen Publikation *pocket memorandum book* auf anhaltenden, wirtschaftlichen Erfolg abzielt.

Wie verhält sich im Vergleich hierzu die Modegrafik nun zum Porträt? Das Porträt ist im Gegensatz zur mechanisch vielfach reproduzierbaren Modegrafik ein Unikat. Seine Originalität gründet nach Walter Benjamin auf seinem einmaligen Dasein an einem bestimmten Ort, wodurch es sein charakteristisches Merkmal, die Aura, erhält.⁵⁴⁵ Wie Bildwerke anderer Gattungen ist auch das Bildnis ein Konstrukt, Träger einer abstrakten Idee. Zur Sinnkonstituierung tragen Auftraggeber, Künstler

⁵⁴⁵ Benjamin 1963, S. 11-13.

und Rezipient bei, „Produktion wie Rezeption sind an historisch und kulturell variable Codes gebunden“.⁵⁴⁶ Im Mittelpunkt des Porträts steht das Individuum, das den Initialanlass für die Herstellung des Bildnisses liefert. Immer spielt im Porträt, sofern es sich nicht um ein Fantasie- oder Idealbildnis handelt,⁵⁴⁷ die memoriale Funktion eine Rolle. Der Zweck eines Porträts kann je nach Anlass und Umständen des Auftrages, der dargestellten Person und der Zeit, in der das Bildnis entsteht, von unterschiedlicher Natur sein. Es mag stellvertretenden, repräsentativen oder exemplarischen Charakter besitzen oder die Herausstellung des Individuums aufgrund seiner äußerlichen oder innerlichen Wesensmerkmale zum Thema haben.⁵⁴⁸ Nicht selten greifen mehrere dieser Aspekte ineinander.⁵⁴⁹

Während die Modegrafiken aus *pocket memorandum books* Hilfe zur Selbstdarstellung bieten, ist das Porträt bildlicher Ausdruck der Selbstdarstellung. Renate Prochno formuliert: „Bildnisse sind [...] die Wiedergabe eines Eindrucks, den die dargestellte Person [...] der Um- und Nachwelt vermitteln [will], vermischt mit dem Eindruck, der Konventionen verpflichtet ist“.⁵⁵⁰ In dieselbe Richtung zielt später Andreas Köstler, indem er den modernen Begriff des Images, das in Eigenimage und Fremdimage unterschieden wird, für die Porträtforschung verfügbar macht.⁵⁵¹ Die Funktion des Images liegt in

⁵⁴⁶ Baumbach, Bischoff (Hg.) 2003, S. 9.

⁵⁴⁷ Wie beispielsweise idealisierte Schönheiten im weiblichen Fantasieporträt bei Botticelli oder die sogenannten *belle donne* im Œuvre von Tizian, Körner 2009; Henning 2010, S. 13-15.

⁵⁴⁸ Die äußere Ähnlichkeit zwischen Bildnis und Original stellt einen komplexen Aspekt in der Auswertung eines Porträts dar. Die Problematik zeigt sich beispielsweise in der englischen Porträtmalerei des späteren 17. und frühen 18. Jahrhunderts am Werk von Peter Lely und Godfrey Kneller. Die in der Romantik entwickelte Porträtauffassung, dass ein gelungenes Porträt die Individualität des Dargestellten eindringlich zu zeigen und gleichzeitig dem Anspruch der Einmaligkeit eines Kunstwerks zu entsprechen habe, war nur schwer mit der Gleichförmigkeit und der Menge sowohl der Lely'schen als auch der Kneller'schen Frauenbildnisse zu vereinen, so dass ihnen lange Zeit ihre kunsthistorische Bedeutung abgesprochen wurde. Erst die jüngeren Studien Julia Marciari Alexanders zu Lely und Katrin Herbsts zu Kneller konnten diese Problematik aufdecken, Alexander 1999; MacLeod, Alexander (Hg.) 2001; Herbst 2002.

⁵⁴⁹ Zur Funktion des Porträts siehe Schneider 1999, S. 26-28; West 2004, S. 43-69; Brilliant 1997, S. 7-21.

⁵⁵⁰ Prochno 1990, S. 54.

⁵⁵¹ Köstler 1998, S. 14. Image bezeichnet die durch einen Eindruck beziehungsweise die Wahrnehmung von einem Gegenstand, einer Person oder einem Sachverhalt hervorgerufenen, gefühlsbetonten und über den Bereich des Visuellen hinausgehenden Vorstellungsbilder, die die Gesamtheit an Einstellungen, Erwartungen und Wertungen, die subjektiv mit eben jenem

der gesellschaftlichen Kommunikation begründet. Images helfen bei der sozialen Orientierung und Einordnung von sich selbst ebenso wie von anderen und vereinfachen die komplexen Strukturen öffentlicher Kommunikation.⁵⁵² Im Zusammenhang mit dem Verhaltensideal der *politeness* wurde deutlich, welche Gewichtung diese Mechanismen im 18. Jahrhundert in England besaßen. Grundsätzlich entscheidend dabei war es, eine geschmackvolle und kultivierte Erscheinung darzustellen.

Dies galt folglich auch für die Selbstdarstellung im Porträt. Hier wurde der Geschmack der porträtierten Person durch ihre Kleidung, ihre Körperhaltung und die Umgebung, in der sie sich aufhält, dem Rezipienten vermittelt. So sind beispielsweise Sarah Tyssens (Abb. 67) *polite* Geste des *To Give or Receive*, ihre glänzende Satinrobe, der in der Hand gehaltene Hut und schließlich der im Hintergrund zu erkennende Landschaftsgarten als Ausweis für ihr Wissen um guten Geschmack und ihres kultivierten Selbst zu verstehen. Formal wird die Modefigur in *A Lady in the Dress of the Year 1765* (Abb. 65) auf ganz ähnliche Weise präsentiert. Für die Modegrafik wurden die Gestaltungsmerkmale des Porträts übernommen, wodurch sie ebenfalls Kultiviertheit und Geschmack vermitteln kann. Da sie jedoch eine anonyme Modefigur und kein Individuum zeigt, wird das, was im Porträt Persönlichkeit auszeichnet, nun verallgemeinert und entpersonalisiert. Im Gegensatz zum Porträt ist die Modegrafik demnach typisierend, da sie modellhaft vorführt, was vormals der Auszeichnung von Individualität diene.

Während sich die Modegrafiken gegenüber den Illustrationen durch Abgrenzung aufwerten, werten sie sich gegenüber der Porträtmalerei durch Annäherung auf. Diese Aufwertung geschieht über mediale Schranken und über Gattungsgrenzen hinweg. Mit dem Porträt orientieren sich die Modegrafiken an einer höher gestellten Gattung und an einem höher gestellten Medium. Dies soll den eigenen künstlerischen Status steigern und ihre Daseinsberechtigung unterstreichen. Die Modegrafiken sind jedoch an ihre mediale Existenz gebunden, weshalb sie zwischen den Tanz- und Benimmbuchillustrationen und der Porträtmalerei stehen und deshalb individualisierend und typisierend

Gegenstand, jener Person oder jenem Sachverhalt verknüpft werden, umfasst. Zur Image-Definition verschiedener Autoren siehe Faulstich (Hg.) 1992, im Besonderen den Aufsatz von Bentele, S. 152-176 und S. 153, Anm. 4, sowie Bentele, Seidenglanz 2004, S. 10-16. Vgl. hierzu auch den Aspekt des *self-fashioning* bei Brilliant 1997, S. 45-88.

⁵⁵² Bentele, Seidenglanz 2004, S. 11.

zugleich sind. Voraussetzung für die zu beobachtenden Aufwertungsprozesse ist die Auflösung der Gattungshierarchie. Über aufweichende Grenzen hinweg können sich die Modegrafiken nun an beliebigen Gattungen bedienen und schließlich selbst zu einer solchen werden. Dass sie zu einer eigenen Gattung geworden sind, unterstreicht ihre stilbildende Funktion.

Von besonderer Bedeutung für die Entstehung der Modegrafiken aus *pocket memorandum books* war im Zusammenhang mit der Auflösung des Gattungsgefüges zudem die sich etablierende Druckgrafik.⁵⁵³ Dass die Mode zum Bildsujet werden konnte, wurde vom Siegeszug der reproduktiven Medien begünstigt, denn so erweiterten sich die Möglichkeiten der Bildwerdung. Die Produktion und der Handel mit Druckgrafik wuchsen im England des 18. Jahrhunderts so stark an, dass spätestens seit 1780 London sowohl der Hauptmarkt für alte Drucke war wie auch ein sehr bedeutendes Herstellungszentrum für neue Drucke.⁵⁵⁴ Die Druckgrafik wurde nicht nur selbst zum Konsumgut, sondern fungierte zugleich – ob in Form gedruckter Kataloge oder eben auch als Modegrafik – als Hilfsmittel für die Auswahl anderer Konsumgüter. Drucke spielten eine wichtige Rolle in der Geschmacks- und Modenbildung und vermittelten Wissen. Ab Mitte des Jahrhunderts war bereits eine Vielzahl von dekorativen und instruktiven Drucken auf dem Markt und es wurden erstmals Grafiken speziell für die weibliche Zielgruppe geschaffen.⁵⁵⁵ In dieser Entwicklungslinie sind auch die Modegrafiken aus *pocket memorandum books* zu verorten.

Schließlich gilt es im Zusammenhang mit der Bedeutung von Druckgrafik im 18. Jahrhundert noch einen letzten Aspekt zu klären. Als Wissensvermittler dienten Grafiken der Aufklärung. An den Modegrafiken aus *pocket memorandum books* lässt sich dieser Anspruch wie folgt aufzeigen. Wenngleich die Modegrafiken in erster Linie für die Zielgruppe der *polite* konzipiert wurden, so ist anzunehmen, dass sie auch für Vertreter anderer gesellschaftlicher Gruppen interessant waren. Nicht unbedingt für das ganz einfache Volk, aber doch für jene Menschen, die

⁵⁵³ Vgl. Boehm 2008, S. 170.

⁵⁵⁴ Paris blieb ein Hauptkonkurrent auf diesem Gebiet, aber Londons neue Stellung wurde, wenngleich nicht gerne, von den Franzosen anerkannt, die um 1700 die Vormachtstellung in der Druckgrafikproduktion hatten. Importierte Drucke aus Frankreich und Italien hatten den englischen Markt bis in die 1740er Jahre dominiert, Clayton 1997, S. xii.

⁵⁵⁵ Clayton 1997, S. xii, xiv, 129-138.

kleinere Ladenbesitzer waren, Diener und Dienstmägde oder ähnliches – also diejenigen, die regelmäßig mit *the polite* in Verbindung kamen. Aufgrund ihrer Darstellungsweise, die kein gebildetes Vorwissen von der Betrachterin einforderte, da sie, wie in den Bildanalysen deutlich wurde, wiederholt auf zwischenmenschliche Beziehungen setzte und damit auf subjektive Erfahrungen, also Erlebnisse, die nicht an Bildung und somit nicht klassenspezifisch gebunden sind, waren die Modegrafiken aus *pocket memorandum books* als Bilder für viele verständlich. Darüber hinaus erschienen sie im günstigen Medium *pocket memorandum book*. Von dem Interesse des einfachen Volkes an Mode wurde in Kapitel II.3. berichtet. Ihre moralische Ausrichtung ließ die Modegrafiken aus *pocket memorandum books* zum Nutzen der Gesellschaft werden, denn sie vermittelten jeder Betrachterin die Werte der *politeness* mit deren Akzeptanz, davon war man überzeugt, soziale Konflikte gemindert und ein friedliches Miteinander bewahrt werden konnte.⁵⁵⁶ Hier zeigt sich ein erzieherischer Aspekt. Die Modegrafiken waren an erster Stelle auf die *polite* ausgerichtet, die als Vertreter der Mittelschicht entschieden an der Formung der gezeigten Ideale beteiligt war. Deren Vermittlung funktionierte jedoch ebenso für die einfache Betrachterin. Die Darstellungen waren offen genug, um beide Gruppen zu erreichen. Es ist sogar vorstellbar, dass die Modegrafiken aus *pocket memorandum books* gezielt darauf ausgelegt waren. Schließlich gab es auch positive Stimmen darüber, dass sich das einfachere Volk für gute Kleidung interessierte. Ein in weiten Teilen gut gekleidetes Volk wurde als ein Zeichen kollektiven Wohlstands verstanden.⁵⁵⁷

⁵⁵⁶ Siehe Kapitel III.2.2., S. 95f.

⁵⁵⁷ Styles 2007, S. 185.

VI. Schluss

Die vorliegende Arbeit hatte es sich zum Ziel gesetzt, die Modegrafiken aus *pocket memorandum books* als Bilder ausführlich zu untersuchen. Zu diesem Zweck wurden, anknüpfend an die Vorstellung und historische Einordnung des Materials, detaillierte Bildanalysen durchgeführt und es wurden die Funktion und die Bedeutung der Modegrafiken erläutert. Auf Grundlage der gewonnenen Ergebnisse lassen sich abschließend die Ursachen für den Erfolg und die Entstehung der Modegrafiken folgendermaßen resümieren.

Vor dem Hintergrund der Geschichte der Modegrafik wurde deutlich, dass die Modegrafiken aus *pocket memorandum books* eine periodisch erscheinende Informationsquelle über Mode darstellten, wie es sie in England in dieser Form bisher nicht gegeben hatte und wie sie über einen langen Zeitraum, vom Beginn ihres Erscheinens in den 1750er Jahren bis zum Ende des Jahrhunderts, konkurrenzlos blieb. Aus ökonomischer Sicht profitierten die Modegrafiken von ihrer Bindung an das *pocket memorandum book*, so wie das Kalendertaschenbuch seinerseits von den Modegrafiken profitierte. Mit den Modegrafiken wurde für das *pocket memorandum book* ein zusätzlicher Kaufanreiz geschaffen und für die Modegrafiken wurde mit dem Kalendertaschenbuch ein Erscheinungsmedium gewählt, das nicht nur günstig zu erwerben war sondern darüber hinaus bereits erfolgreich war. Schließlich gründete der Erfolg der Modegrafiken auf ihrem Inhalt. Die Modegrafiken aus *pocket memorandum books* präsentierten ganzheitliche Lebensentwürfe, Darstellungen mit einem Mehrwert an Inhalt, der weit über den informativ-dokumentarischen Wert der Kleidermodendarstellung hinausging und auf seine Konsumentinnen zugeschnitten war. Die Grafiken spiegelten gesellschaftliche Ideale, Verhaltensweisen und Mentalitäten wider und reagierten auf gesellschaftliche Tendenzen in Europa, generierten und bewahrten sich dabei jedoch eine spezifische, auf die englische Nationalität und Gesellschaftsstruktur zugeschnittene Ausrichtung. Die Darstellungen boten eine große Identifikationsfläche für die *polite* Betrachterin: Sie verorteten den Modenvorschlag in ihrer Erfahrungswelt, indem sie die Figuren in bestimmten Umgebungen, Posen und Gesten und anhand bestimmter Themen inszenierten. Ideal und Realität wurden dabei gleichermaßen in Betracht gezogen. Die Modegrafiken bedienten die zentralen Tugend- und Moralvorstellungen

der *polite* und boten ihren Betrachterinnen zugleich eine speziell aus weiblicher Sicht ansprechende Darstellung an, die ihren selbstbestimmten Lebensraum abbildete. Anpassungsfähig und an aktuellen Entwicklungen orientiert, stets die eigenen Anforderungen vor Augen, machten die Modegrafiken dabei formal wie thematisch Anleihen an die zeitgenössische Porträtmalerei und erarbeiteten gleichzeitig eigenständige, innovative Bildlösungen. Wie erfolgreich und zukunfts-trächtig ihr Darstellungskonzept der szenischen Zwei- beziehungsweise Mehrfigurendarstellung war, konnte anhand ihrer stilbildenden Funktion dargelegt werden.

Ausschlaggebend für die Entstehung der Modegrafiken aus *pocket memorandum books* war das sich im Zuge des wirtschaftlichen Fortschritts entwickelnde demokratisierte Modesystem, mit dem neue Bedürfnisse einhergingen. Mit den Modegrafiken aus *pocket memorandum books* hatte die *polite* Dame ein Informationsmedium über Mode zur Hand, das ihr, im Gegensatz zu anderen Quellen, in Form eines konkreten Bildes vorlag und das sich zudem durch seine außerordentliche Darstellungs-weise auszeichnete. Auf vielfältige Art vermittelten die Modegrafiken den Lebensstil der *polite*. Damit standen sie der *polite* Dame in der Konstruktion ihrer sozialen Identität hilfreich zur Seite und zielten auf ihr Bedürfnis nach Positionierung und Abgrenzung in der Gesellschaft ab – in einer Zeit, in der man das Vermögen von Kleidung als Bedeutungsträger und Symbolform erkannte und feststellte, dass Kleidung keine verlässlichen Aussagen über Persönlichkeit und gesellschaftliche Stellung macht. Schließlich wurde die Entstehung der Modegrafiken aus *pocket memorandum books* durch die im 18. Jahrhundert stattfindenden gattungssystematischen Umwälzungen bedingt. In dem sich auflösenden traditionellen Gattungssystem, von dessen Wandlung die in den Grafiken beobachteten Entgrenzungs- und Aufwertungsprozesse zeugen, konnte die Mode zum Bild werden, Kleidung als darstellungswerter Bildgegenstand in den Mittelpunkt rücken und konnten die Modegrafiken als Paradigma der neuen Bilderordnung als eigene Gattung entstehen.

Die zu Beginn formulierte Erwartung an das Potential der Modegrafiken als Bilder hat sich also erfüllt: Die Modegrafiken aus *pocket memorandum books* sind visueller Ausdruck einer sich im 18. Jahrhundert verändernden wirtschaftlichen, gesellschaftlichen und kulturellen Welt, in der die verschiedenen Bereiche in enger Beziehung zueinander stehen, fort-

während ineinander greifen und einander bedingen und somit letztlich Ausdruck einer neuen aufklärerisch geprägten Wirklichkeitserfahrung.

Anhang

Katalog

Auflistung der in der vorliegenden Arbeit verwendeten a) Modegrafiken, b) personalisierten Modegrafiken und c) Grafiken aus *pocket memorandum books*

Ordnung:

Nach Jahresangabe im Titel oder sofern kein Titel vorhanden bei a) und b) nach geschätztem Modejahr bei c) nach *pocket memorandum book*-Kalenderjahr

Angaben:

Kat. Nr., Titel, Modejahr, *pocket memorandum book*-Kalenderjahr, Ort, Inventar-Nr. bzw. Quellennachweis, Name des Zeichners/Stechers (sofern bekannt), Kurzbeschreibung mit Fokus auf den charakteristischen Merkmalen der jeweiligen Darstellung

Abkürzungen:

BJA Barbara Johnson's Album, Victoria and Albert Museum, London, Inv.-Nr.: T219.1973, als Faksimile veröffentlicht in Rothstein (Hg.) 1987

BL British Library, London

FM Fashion Museum, Bath

HM Privatsammlung Harry Matthews

KH Kunsthandel

LM Privatsammlung Doris Langley-Moore, veröffentlicht in Langley-Moore 1971

MoL Museum of London, London

I. a)

1. *A Lady in the Dress of the Year 1754*, 1755, BJA S. 2. Figur im Dreiviertelprofil, Körper nach rechts, Kopf über die linke Schulter gewandt; Hüthen mit im Wind wehender Bänderverziehrug, halb geöffneter Fächer in der rechten Hand; rechts im Mittelgrund Treppenabgang mit Balustern und Kugelverziehrug.

2. *A Lady in the Dress of the Year 1757*, 1758, MoL, 2002.139/449. Figur fast frontal, Körper leicht nach links, Kopf nach rechts gewandt; Kleid mit flächig dunklem Stecker und ebenso gestalteter kurzer Schürze; hinter der Figur im Mittelgrund Balustrade mit Henkelvase und Orangenbäumchen, links im Hintergrund Treppenaufgang zu chinesischem Kiosk.
3. *A Lady in the Dress of the Year 1758*, 1759, BJA S. 6. Figur im Dreiviertelprofil, Körper leicht nach links, Kopf nach rechts gewandt; dunkle Schleifen auf Stecker und Rock; Innenraumdarstellung, links im Hintergrund ovaler, mit chinesischen Motiven verzierter Spiegel, rechts zwei schmale Rundbogenfenster.
4. *A Lady in the Dress of the Year 1759*, 1760, MoL, 2002.139/450. Figur im Profil nach links, Kopf nach rechts gewandt; Hut in der rechten Hand; links im Vordergrund Henkelvase mit Busch, links im Hintergrund chinesischer Kiosk auf Anhöhe, Figur wird von Ast am rechten oberen Bildrand überfangen.
5. *A Lady in the Dress of the Year 1760*, 1761, MoL, 2002.139/452. Figur im Dreiviertelprofil, Körper nach links, Kopf im Profil ebenfalls nach links gewandt; in der linken Hand ein aufgeschlagenes Buch; Hundekopf lugt am rechten Bildrand hervor, links im Mittelgrund Balustrade mit ovalen Aussparungen, Treppenabgang rechts.
6. *A Lady in the Dress of the Year 1761*, 1762, HM. Figur im Dreiviertelprofil, Körper und Kopf nach links gewandt, mit der linken Hand greift die Figur einen Rosenzweig; im Mittelgrund eine die Figur hinterfangende gerundete, balustradenartige Architektur mit ovalen Aussparungen und abschließender großer Kugelverzierung am rechten Bildrand.
7. *A Lady in the Dress of the Year 1762*, 1763, BJA S. 9. Figur fast im Profil, Körper und Kopf nach rechts gewandt, rechter Arm nach vorne ausgestreckt mit geschlossenem Fächer in der Hand; Balustrade mit Vasenverzierung im Mittelgrund, rechts im Hintergrund angedeutete Häuserfassade mit großem Giebelfeld.

8. *A Lady in the Dress of the Year 1762, 1763*, MoL, 2002.139/453. Figur frontal, Kopf leicht nach rechts unten geneigt; Pünktchenmuster auf Brusttuch und Kleid, ausladende, steif abstehende *engageantes*; Mauerarchitektur im Mittelgrund, rechts mit spitzpfeilerartigem Abschluss.
9. *A Lady in the Riding Dress of the Year 1763, 1764*, HM. Figur im Dreiviertelprofil, Körper und Kopf nach rechts gewandt, in rechter Hand Reitgerte; am rechten Bildrand ein schmaler, wenig belaubter Baum, links im Hintergrund angeschnittene Häuserfassade mit Fenstern und Schornstein.
10. *A Lady in the Dress of the Year 1763, 1764*, MoL, 2002.139/454. Figur im Profil nach links gewandt, Kopf über die rechte Schulter frontal mit Blick dem Betrachter zugewandt; in linker, nach vorne ausgestreckter Hand Hut; am linken Bildrand Pfeiler mit die Figur überfangender, angeschnittener Rundbogenarchitektur, rechts Treppenabgang mit Vase.
11. *A Lady in the Riding Dress of the Year 1763, 1764*, MoL 2002.139/455. Figur im Dreiviertelprofil, Körper und Kopf nach links gewandt; rechter Arm in Hüfte gestemmt, in rechter Hand Reitgerte; schmaler Baum an linkem Bildrand, rechts im Hintergrund Häuserfassade mit zweistufigem Treppenaufgang und Gartenmauer mit Kugelverzierung.
12. *A Lady in the Dress of the Year 1764, 1765*, HM. Figur fast im Profil, Körper und Kopf nach rechts gewandt; Innenraumdarstellung, mit gemustertem Teppich, rechts Sessel, dahinter offenstehende Tür, links Rokoko-Wandtischchen und Spiegel darüber.
13. *A Lady in the Dress of 1764, 1765*, MoL 2002.139/456, S. Wale delin.; J.J. Call[?] Sculp. Figur fast im Profil, Körper und Kopf nach rechts gewandt; im Mittelgrund am linken Bildrand Treppenabgang übergehend in Balustrade zum rechten Bildrand, auf Verbindungsstein bepflanzte Vase, hinter Balustrade am rechten Bildrand Teil einer nahsichtigen, sich über die Bildhöhe erstreckenden Häuserfassade mit hohem Fenster.
14. *A Lady in the Dress of the Year 1765, 1766*, MoL 2002.139/457. Figur im Dreiviertelprofil, Körper nach rechts, Kopf nach links gewandt; Figur

im *full dress*; im linken Mittelgrund direkt neben der Figur einzelner Baum, dahinter kleiner See, rechts ein Rundtempel, zentral im Hintergrund Teil einer Häuserfassade.

15. *A Lady in the Dress of the Year 1766*, 1767, MoL 2002.139/459. Figur im Dreiviertelprofil, Körper nach links, Kopf im Profil ebenfalls nach links gewandt, in linker Hand Blumensträußchen, die rechte den Rock raffend; im Mittelgrund Gewässer vor plantagenartig angeordneten Bäumen, im Hintergrund Häuserfassade am linken Bildrand.

16. *A Lady in the Dress of the Year 1766*, 1767, MoL 2002.139/458. Figur im Dreiviertelprofil von hinten, Körper nach rechts, Kopf über die linke Schulter gewandt; am rechten Bildrand im Mittelgrund Baumstamm samt dahinter hervorlugender männlicher Statue, am linken Bildrand niedrige Gartenmauer im Hintergrund.

17. *Lady in the Dress of the Year 1767*, 1768, MoL 2002.139/460. Figur im Profil, Körper nach links, Kopf im Dreiviertelprofil nach rechts mit Blick zum Betrachter gewandt; schwarzes Brusttuch, Hut in der linken Hand; am rechten Bildrand einzelner schwach beästelter Nadelbaum, links im Hintergrund kleiner Teil einer Häuserfassade.

18. *A Lady in the most elegant Dress of 1768*, 1769, MoL 2002.139/465. Figur im Dreiviertelprofil, Körper nach links, Kopf im Profil ebenfalls nach links gewandt; hohe Bäume im Hintergrund, davor viele weitere kleine weibliche Modefiguren im Mittelgrund.

19. *A Lady in the Court Dress of the Year 1768*, 1769, BJA S. 11. Figur im Dreiviertelprofil, Körper nach rechts, Kopf nach links gewandt; reine Architekturumgebung, am rechten Bildrand Burgfassade mit zwei Zinnentürmen, im linken Hintergrund Palastbau mit Portikus.

20. *A Lady in the Court Dress of the Year 1769*, 1770, BJA S. 12. Figur frontal, Kopf leicht nach links gewandt, rechten Arm leicht erhoben; Innenraumdarstellung, im Hintergrund rechts Teil eines Gemäldes mit männlichen Figuren, links Tür mit Gesims und angedeuteter Supraporte.

21. *A Lady in the Dress of 1769*, 1770, FM. Figur im Dreiviertelprofil, Körper nach rechts, Kopf über die linke Schulter gewandt; im Vordergrund rechts auf die Figur zuspringendes Hündchen, im rechten Mittelgrund Mauer mit Tor aus Eisenstäben, am linken Bildrand weibliche Statue, dahinter dunkelblättriger Busch.

22. *A Lady in the Dress of 1769*, 1770, MoL 2002.139/467. Figur im Dreiviertelprofil, Körper nach rechts, Kopf leicht nach links mit Blick zum Betrachter gewandt; Figur weist auf Vogel in rechts neben ihr auf Mauer stehendem geöffneten Vogelkäfig, rechts im Mittelgrund Vase auf weitergeführter Mauer.

23. *A Lady in the Court Dress of the Year 1770*, 1771, BJA S. 14. Figur frontal, Kopf leicht nach links unten gewandt, rechten Arm leicht, linken fast auf Schulterhöhe angehoben; reine Architekturmgebung, im Hintergrund die Figur hinterfangende, herrschaftliche und sich über die gesamte Bildhöhe erstreckende Fassade, links zwei Laternen, rechts Laterne und Wachhäuschen.

24. *A Lady & Children in the Dress of 1770*, 1771, MoL 2002.139/470. Dreifigurendarstellung; Hauptfigur fast im Profil, Körper nach links gewandt, Kopf nach unten rechts zu kleinerem Kind geneigt, das auf die Figur zuspringt, vor Hauptfigur zweites größeres Kind; im Mittelgrund Gewässer, im Hintergrund am linken Bildrand eine größere Häuserfassade mit Blick auf Tor, im zentralen Hintergrund kleinere Häuserfassade.

25. *A Lady in the Dress of 1770*, 1771, MoL 2002.139/472. Dreifigurendarstellung; Hauptfigur im Dreiviertelprofil, Körper nach links, Kopf nach rechts fast ins Profil gewandt, Figur lehnt mit linkem Arm an Postament mit Vase; zwei weitere sich einander zugewandte Figuren, eine männliche in Vorder- und eine weibliche in Rückenansicht am linken Bildrand im Mittelgrund.

26. o. T. [1771], MoL 2002.139/521. Zweifigurendarstellung; linke Figur im Dreiviertelprofil von hinten in *robe à la polonaise* mit dunklem Schultertuch und aufgeschlagenem Fächer, Körper nach links zur rechten Figur, Kopf nach rechts gewandt, rechte Figur im Dreiviertel-

profil in *full dress*, Körper nach rechts, Kopf nach links gewandt; Ruinenarchitektur am rechten Bildrand.

27. *A Gentleman and Lady in the Undress of the Year 1771*, 1772, BJA S. 15. Links weibliche Figur im Dreiviertelprofil, Körper und Kopf nach links gewandt, rechts männliche Figur, Körper frontal, Kopf nach rechts zur weiblichen Figur gewandt; Außenraumdarstellung in der Natur, im Mittelgrund direkt hinter den Figuren kleiner Teich, im Hintergrund dichte Waldkulisse.

28. *A Gentleman and Lady in the Court Dress of the Year 1771*, 1772, MoL 2002.139/475. Links weibliche Figur im Dreiviertelprofil, Körper nach links, Kopf nach rechts gewandt, rechts männliche Figur, Körper und Kopf im Profil nach rechts zur weiblichen Figur gewandt, linken Arm hinter dem Rücken haltend; Innenraumdarstellung, im rechten Mittelgrund drei Säulen, dahinter öffnet sich Saal mit Balustraden, links im Hintergrund Treppenaufgang.

29. *Variety of the newest and most ... [Fashionable Dresses of 1771]*, 1772, MoL 2002.139/477. Dreifigurendarstellung; Hauptfigur im Dreiviertelprofil, Körper nach rechts, Kopf über die linke Schulter gewandt, rechts im Mittelgrund Nebenfigur, Körper frontal, Kopf nach rechts zur Hauptfigur gewandt, in Begleitung eines Kindes; links im Hintergrund Gartenmauer mit Kugelverzierung.

30. [*Variety of the newest and most*] *Fashionable Dresses of 1771*, 1772, MoL 2002.139/478. Dreifigurendarstellung; Hauptfigur im Dreiviertelprofil, Körper und Kopf nach links gewandt, den Blick auf ein Vögelchen gerichtet, das auf der linken Hand sitzt, dabei Arm auf Banklehne von Bank am rechten Bildrand gestützt; links im Mittelgrund zwei weitere einander zugewandte weibliche Figuren, die linke in Rücken-, die rechte in Vorderansicht.

31. *A Lady in the full Dress of 1772*, 1773, MoL 2002.139/484. Figur im Dreiviertelprofil, Körper leicht nach rechts, Kopf nach links gewandt, Arme auf Reifrock abgelegt; reine Architekturumgebung, im Mittel- und Hintergrund zwei diagonal gesetzte Gebäudefassaden.

32. o. T. [1773], HM. Mehrfigurendarstellung; Hauptfigur im Profil nach rechts, Kopf über linke Schulter mit Blick zum Betrachter gewandt; links im Mittelgrund sich nach rechts entfernende Figur in Rückenansicht, rechts zwei weitere Figuren, davon die vordere in Rückenansicht ein Kind; am rechten Bildrand Baum mit die Figuren überfangender Krone.

33. ... *genteelst Dresses of 1773, 1774*, HM. Mehrfigurendarstellung; Hauptfigur im Dreiviertelprofil, Körper leicht nach links, Kopf im Profil ebenfalls nach links gewandt; ganz links ein die Hauptfigur anblickendes Mädchen, hinter ihr eine weitere weibliche Figur, beide Körper im Dreiviertelprofil nach rechts gewandt, rechts im Mittelgrund eine männliche und eine weibliche, Figuren einander zugewandt; links im Hintergrund Mauer mit Urne.

34. *A Lady in the most fashionable Dress of the Year 1773, 1774*, BL, S Wale delin.; Sharp Sculp. Figur frontal, Kopf leicht nach links unten geneigt, linken Arm leicht erhoben; Innenraumdarstellung, im Hintergrund von links nach rechts Wandnische mit bepflanzter Blumenvase, Pilaster und Tür.

35. *Two Ladies in the most fashionable Dresses of the Year 1773, 1774*, HM. Linke Figur im Profil, Körper und Kopf zur rechten Figur gewandt, dunkles Schultertuch, rechte Figur im Dreiviertelprofil, Körper nach rechts, Kopf nach links gewandt, in rechter Hand aufgeschlagener Fächer; Innenraumdarstellung, im Hintergrund links Wand, rechts hohes Fenster mit Blick in Garten.

36. *Two Ladies in the Dress of 1773, 1774*, MoL 2002.139/488. Vordere linke Figur im Dreiviertelprofil, Körper leicht nach links, Kopf nach rechts gewandt mit Blick auf die Miniatur in ihrer rechten erhobenen Hand, hintere rechte Figur, Körper frontal, Kopf nach rechts, Blick ebenfalls in Richtung der Miniatur gewandt; Außenraumdarstellung in der Natur, im Hintergrund links und rechts von den Figuren Bäume.

37. *A LADY In the present Court Dress* [1774], MoL 2002.139/462, S. Wale delin.t; C. Grignon Sculp. Figur frontal, Kopf leicht nach rechts unten geneigt; Innenraumdarstellung, im Hintergrund von links nach

rechts Wandverziehrung mit Porträtmedaillon und Feston, kannelliertem Pilaster und Draperie.

38. *Two Ladies in the Dress of 1774*, 1775, MoL 2002.139./492. Linke Figur im Dreiviertelprofil, Körper nach rechts, Kopf nach links zur anderen Figur gewandt, rechten Arm erhoben mit geschlossenem Fächer in der Hand; rechte Figur frontal, Kopf nach rechts zur anderen Figur gewandt; Außenraumdarstellung in der Natur, links im Hintergrund zwei Zypressen, rechts Baum mit die Figuren überfangender Krone.

39. *The most fashionable Dresses of 1775*, 1776, MoL 2002.139/497. Mehrfigurendarstellung; linke Figur im Vordergrund, Körper frontal, Kopf leicht nach rechts gewandt, den Betrachter anblickend, zwei weitere Figuren gestaffelt im Bildzentrum, beide im Profil nach rechts, die vordere Kopf und Blick über die linke Schulter an den Betrachter gewandt, Figur am rechten Bildrand in Rückenansicht, sich nach rechts entfernend; Außenraumdarstellung in der Natur, im Hintergrund die Figuren hinterfangendes dichtes Blätterwerk.

40. *A Lady in the newest Dress of 1775*, 1776, MoL 2002.139/496. Figur im Profil nach links, Kopf über die rechte Schulter gewandt, den Betrachter anblickend; linken, angewinkelten Arm erhoben mit geschlossenem Fächer in der Hand; am linken Bildrand Baum mit die Figur überfangender Krone, dahinter Häuserfassade, im Mittelgrund rechts Blick über weiten Wiesengrund.

41. *Two Ladies in the Dress of 1775*, 1776, MoL 2002.139/498. Linke Figur in Rückenansicht, Kopf im Profil nach rechts gewandt, in Richtung ihres Gegenübers, rechte Figur frontal, Kopf im Dreiviertelprofil nach rechts ebenfalls in Richtung ihres Gegenübers gewandt; im Mittelgrund am linken Bildrand Teil einer Balustrade, rechts sich über die Bildhöhe erstreckende massive Wandarchitektur mit dekorativem Vasenfeld.

42. *Two Ladies in the most Fashionable Dresses of the Year 1775*, 1776, BJA S. 16. Figur rechts im Vordergrund im Dreiviertelprofil, Körper nach rechts, Kopf im Profil ebenfalls nach rechts zur linken Figur gewandt, Figur links frontal; Innenraumdarstellung, am linken Bildrand Tisch mit

gefüllter Blumenvase, Wand im Hintergrund mit kanneliertem Pilaster, am rechten Bildrand geöffnete Tür, darüber Giebelfeld.

43. *A Lady in the full Dress of the Year* [1776], MoL 2002.139/512, T. Cook s[culp]. Figur im Dreiviertelprofil, Körper nach rechts, Kopf über die linke Schulter gewandt, dunkle Schleife am Stecker; Draperie am oberen Bildrand, links zwei Troddeln herunterhängend, rechts Teil einer Säule.

44. *A Lady in the Dress of the Year 1776, 1777*, MoL 2002.139/506. Figur im Dreiviertelprofil, Körper und Kopf nach rechts gewandt, Rock mit Blumen und Blattornamentik; am linken Bildrand Pfeiler, der in Brüstung übergeht, die sich hinter der Figur bis zum rechten Bildrand erstreckt.

45. *Three Ladies in the Dress of 1776, 1777*, MoL 2002.139/507. Dreierriege: linke, hinterste Figur im Profil nach links gewandt, Blick über die rechte Schulter, zentrale Figur frontal, Kopf leicht nach rechts gewandt, Figur rechts im Dreiviertelprofil, Körper nach links, dabei Kopf im Profil ebenfalls nach links gewandt, mit rechter erhobener Hand in Richtung des angedeuteten Treppenaufgangs am rechten Bildrand deutend.

46. *Ladies in the Dress of 1776, 1777*, HM. Dreifigurendarstellung; Figur links im Profil nach rechts, Kopf über die linke Schulter mit Blick zum Betrachter gewandt, mittlere Figur im Dreiviertelprofil, Körper und Kopf nach links zu dem am rechten Bildrand stehenden Kind gewandt; im Hintergrund links Häuserfassade mit Skulpturen auf Dach, rechts Baumkronen.

47. *A Lady in the most Fashionable full Dress, and another in the newest and most genteel Undress, 1776, 1777*, MoL 2002.139/513. Figur links im Profil zur Figur rechts gewandt, im *full dress* mit Federkopfschmuck, Figur rechts im Profil zur Figur links gewandt, im *undress*; am linken Bildrand sich über die Bildhöhe erstreckende massive Wandarchitektur, die hinter der Figur rechts in Brüstung übergeht.

48. *A Lady in the Dress of the Year 1776, 1777*, MoL 2002.139/511. Figur frontal, Kopf nach rechts unten geneigt; rechts im Vordergrund auf sie zuspringendes Hündchen, am linken Bildrand im Mittelgrund Postament mit Männerbüste, rechts im Hintergrund Teich mit Brücke.

49. *A Lady in the newest full Dress and another in the most fashionable Undress* [1777], HM. Figur rechts im Vordergrund, Körper im Dreiviertelprofil von hinten, Kopf im Profil nach rechts zur linken Figur gewandt, Figur links im Dreiviertelprofil, Körper nach rechts, Kopf über die linke Schulter zur rechten Figur gewandt; im Mittelgrund Eisenzaun aus schmalen Stäben, dahinter zweibogige Rundbogenarchitektur.

50. *A Lady in the Dress of 1777, 1778*, MoL 2002.139/520. Figur frontal, Kopf leicht nach links gewandt; mit linker Hand Schultertuch vor Brust zusammenhaltend, in rechter Hand geschlossener Fächer; am linken Bildrand Kugelverzierung auf Treppengeländerabschluss, rechts im Mittelgrund Gewässer mit Wald dahinter.

51. *Three Ladies in the Dress of 1777, 1778*, MoL 2002.139/525. Dreierriege: Figur links im Dreiviertelprofil von hinten nach links zur mittleren Figur gewandt, mittlere Figur im Dreiviertelprofil, Körper und Kopf nach rechts zur linken Figur gewandt, dahinter Figur rechts fast frontal, mit linker Hand Band ihrer Kopfbedeckung haltend; Baumkronen im Hintergrund.

52. *Ladies in the Dresses of 1777, 1778*, MoL 2002.139/605. Zweifigendarstellung; zentrale Figur frontal, Kopf nach links gewandt, in linker Hand Miniatur, in rechter geschlossener Fächer, im Mittelgrund rechts zweite Figur in Reiterkleidung auf Pferd; Figuren befinden sich auf Wiese, die im Mittelgrund durch ein Gatter vom Wald im Hintergrund abgetrennt ist.

53. *Two Ladies in the Dress of 1778, 1779*, MoL 2002.139/547. Mehrfigendarstellung; zwei Hauptfiguren im Bildzentrum, Figur rechts im Vordergrund, Körper und Kopf im Profil nach rechts gewandt, Figur links im Dreiviertelprofil, Körper ebenfalls nach rechts, Kopf nach links zur rechten Figur gewandt; links im Mittelgrund zwei weitere weibliche Figuren unter einem Baum nebeneinander auf Bank sitzend.

54. (*Designed and Engraved for the Ladies New Memorandum Bock*) *Ladies in the Dress of 1778*, 1779, MoL 2002.139/553. Beide Figuren im Dreiviertelprofil, Körper nach rechts gewandt, die linke Figur hält in der rechten Hand eine Miniatur, blickt die rechte Figur an und hat sich bei ihr untergehakt, die rechte Figur blickt in Richtung der Miniatur; am linken Bildrand dünner zweistämmiger Baum mit die linke Figur überfangender Krone und Buschwerk, rechts Springbrunnen.

55. *A Lady in full Dress, and another in the Riding Dress of 1778*, 1779, HM, T. Cook sculp. Figur links in Reiterkleidung im Dreiviertelprofil, Körper und Kopf nach links gewandt, Gerte in beiden Händen, Figur rechts im *full dress*, Körper frontal, Kopf nach links gewandt; vom rechten Bildrand sich in den Mittelgrund verjüngende massive, hohe Grundstücksmauer mit Kugelverzierung am rechten oberen Bildrand und hinter der Mauer hervorlugendem Ast, der die rechte Figur überfängt.

56. *Two Ladies in the Dress of 1778*, 1779, MoL 2002.139/551. Rechte Figur im Vordergrund in Rückenansicht, linke Figur im Dreiviertelprofil, Körper und Kopf nach links zur rechten Figur gewandt; im Mittelgrund am linken Bildrand Gewässer, dahinter Gartenwege und Skulptur, am rechten Bildrand Baum mit die Figuren überfangender Krone.

57. *A Lady in the newest full Dress and another in the most fashionable Undress* [1779], BJA S. 21. Figur links Körper und Kopf im Profil nach links gewandt, Figur rechts im Dreiviertelprofil, Körper nach links, Kopf über die rechte Schulter zur linken Figur gewandt, mit rechtem, erhobenem, angewinkeltem Arm nach vorne deutend; im Hintergrund rechts sich über die Bildhöhe erstreckende kannellierte Wand, die hinter der linken Figur in Brüstung übergeht.

58. *A Lady in the Full Dress of 1779*, 1780, MoL 2002.139/614. Figur im Dreiviertelprofil, Körper und Kopf nach links, dabei Blick zum Betrachter gewandt; links im Hintergrund Gatter und Wiese, rechts im Mittelgrund massive, hohe Grundstücksmauer mit am oberen, rechten Bildrand hervorlugendem Ast.

59. *Ladies in the Dresses of 1779*, 1780, HM. Zweifigurendarstellung; Figur links im Dreiviertelprofil, Körper nach links gewandt, dabei ein Buch lesend, Figur rechts frontal, Kopf nach rechts in Richtung des Buches gewandt, mit der linken Hand auf einen Sonnenschirm gestützt; am linken Bildrand niedriges Postament mit Kugelverzierung, hinter den Figuren zweistämmiger Baum mit die Figuren überfangendem Blätterwerk.

60. *Two Ladies in the Dress of 1779*, 1780, MoL 2002.139/611. Figur links Körper im Profil nach links, Kopf leicht nach rechts gewandt, mit rechter Hand auf einen Sonnenschirm gestützt, Figur rechts frontal, mit der rechten Hand Schultertuch vor Brust zusammenhaltend; am linken Bildrand Postament mit Kugelverzierung, am rechten Bildrand Blick auf Gartenweg und Bäume.

61. *LADIES in the Dresses of 1780*, 1781, HM. Zweifigurendarstellung; Figur links im Dreiviertelprofil, Körper und Kopf nach links zur rechten Figur gewandt; rechte Figur in Rückenansicht mit großer Schleife im Haar und schwarzem Schultertuch; im Mittelgrund hinter der linken Figur zwei Säulen, dahinter sich über die gesamte Bildbreite eröffnender runder Raum mit Pilastern.

62. *Ladies in the Dresses of 1780*, 1781, MoL 2002.139/652. Zweifigurendarstellung; linke Figur im Dreiviertelprofil, Körper nach rechts, Kopf über die linke Schulter in Richtung der rechten Figur gewandt, rechte Figur in Reiterkleidung, Körper leicht nach rechts, Kopf im Profil nach rechts gewandt; am linken Bildrand sich über die gesamte Bildhöhe erstreckende prominente Säule, am rechten Bildrand Treppengeländer mit einzelner Strebe angedeutet.

63. *Two Ladies in the Dress of 1780*, 1781, MoL 2002.139/649. Rechte Figur im Vordergrund im Dreiviertelprofil, Körper und Kopf nach links gewandt, Buch in den Händen, linke Figur Körper im Profil nach links, Kopf im Dreiviertelprofil leicht nach rechts gewandt; rechts im Vordergrund Bank, links im Hintergrund auf Anhöhe Rundtempel.

64. *Ladies in the Dresses of 1780*, 1781, MoL 2002.139/646. Zweifigurendarstellung; Figur links in Reiterkleidung, Körper frontal, Kopf

im Profil nach links zur Figur rechts gewandt, Figur rechts auf Bank sitzend im Profil nach links zur Figur rechts gewandt; zentral zwischen den Figuren verläuft Weg im Mittelgrund zum Gebäude mit Portikus im Hintergrund.

65. *A Lady in the full Dress, and an other in an Undress of 1780*, 1781, HM. Figur rechts leicht im Vordergrund im *full dress*, Körper nach links, Kopf über die rechte Schulter zur Figur links gewandt, Figur links im Dreiviertelprofil, Körper nach links, Kopf leicht nach rechts mit Blick zum Betrachter gewandt; im Mittelgrund rechts sich über die Bildhöhe erstreckende massive Wand, die hinter der Figur links in Brüstung übergeht.

66. *A Lady in full Dress, and another in a Riding Habit 1780*, 1781, MoL 2002.139/641, Dodd del.; Sparrow. Figur links im Dreiviertelprofil, Körper und Kopf nach rechts gewandt, Figur rechts in Reiterkleidung, Körper frontal, Kopf leicht nach rechts unten in Richtung des Kleides der linken Figur geneigt; Außenraumdarstellung in der Natur, hinter der Figur links sich über die Bildhöhe erstreckendes, die Figur hinterfangendes Baumwerk.

67. *The most fashionable Dresses now worn by the Nobility and Gentry* [1781], MoL 2002.139/670. Zweifiguredarstellung; Figur links frontal, Kopf nach links in Richtung der rechten Figur gewandt, mit rechtem Ellenbogen auf Mauer gelehnt, Figur rechts Körper im Dreiviertelprofil und Kopf im Profil nach rechts zur linken Figur gewandt, schwarzer Hut und schwarzes Schultertuch; im Hintergrund links hinter Mauer und Figur sich über die gesamte Bildhöhe erstreckendes Baumwerk.

68. *Dresses of the Year 1781*, 1782, MoL 2002.139/662. Zweifiguredarstellung; Figur links in heller Kleidung im Dreiviertelprofil nach links zur Figur rechts gewandt, Figur rechts im Dreiviertelprofil ebenfalls nach links und dabei leicht nach unten gewandt, um Blumen von Strauch rechts im Vordergrund zu pflücken; am rechten Bildrand im Mittelgrund hinter Rosenstrauch einzelner, sich über die gesamte Bildhöhe erstreckender Baum, links im Hintergrund Rundtempel auf Anhöhe.

69. *Dresses of the Year 1781*, 1782, MoL 2002.139/664. Dreifiguredarstellung; Hauptfigur fast frontal, Körper leicht nach rechts, Kopf über die linke Schulter gewandt in Richtung der männlichen, auf einen Stuhl gelehnten Figur rechts, dahinter zwischen den beiden eine weitere weibliche Figur, frontal, nur Oberkörper sichtbar; Innenraum, mit illuminierten Kerzenleuchtern an der Wand links und rechts von der Decke herabhängend.

70. *Two Ladies in the Dress of 1781*, 1782, MoL 2002.139/672. Figur rechts im Vordergrund, Körper frontal, Kopf leicht nach rechts gewandt, Figur links im Profil nach rechts, Kopf leicht nach links gewandt, in der rechten Hand einen Sonnenschirm; Außenraumdarstellung in der Natur, am rechten Bildrand einzelne Zypresse.

71. *Ladies in Fashionable Dresses* [1782], LM. Zweifiguredarstellung; linke Figur frontal, Kopf stark nach links unten geneigt, in der rechten, erhobenen Hand eine Miniatur, rechte Figur auf Bank sitzend, Kopf leicht nach rechts oben in Richtung der linken Figur gewandt, in der rechten Hand einen Sonnenschirm; hinter der rechten Figur drei Nadelbäume, links im Hintergrund Gewässer und Häuserfassade in der Ferne.

72. *Dresses of the Year 1782*, 1783, MoL 2002.139/689, Trichy fc.n. Dreifiguredarstellung; Hauptfigur links im Dreiviertelprofil, Körper und Kopf nach links in Richtung des sie an der linken Hand haltenden Kindes gewandt, zweite Figur hinter der Hauptfigur im Bildzentrum fast verdeckt; Außenraumdarstellung in der Natur, links und rechts dichtes Baumwerk, sich über den Figuren rundbogig krümmend.

73. *Two Ladies in the Dress of 1782*, 1783, MoL 2002.139/690. Dreifiguredarstellung; Hauptfigur im Dreiviertelprofil, Körper nach links, Kopf im Profil nach links unten in Richtung des zu ihren Füßen springenden Hündchens gewandt, zwei weitere Figuren, links eine weibliche, rechts eine männliche in Rückenansicht im linken Bildhintergrund; am linken Bildrand einzelner Baum mit das Paar überfangender Krone, rechts im Hintergrund zwei Bäume in der Ferne.

74. *LADIES in the Dresses of 1782, 1783*, MoL 2002.139/694. Zweifigurendarstellung; linke Figur auf Stuhl sitzend im Dreiviertelprofil, Körper und Kopf nach links gewandt, rechte Figur stehend im Dreiviertelprofil Körper nach rechts, Kopf über die linke Schulter gewandt; im Hintergrund nahezu die gesamte Bildbreite einnehmende und sich über die gesamte Bildhöhe erstreckende Häuserfassade mit Draperien.

75. *Dresses of the Year 1782, 1783*, KH. Zweifigurendarstellung; Figur rechts im Vordergrund im Dreiviertelprofil, Körper nach rechts, Kopf im Profil ebenfalls nach rechts zur linken Figur gewandt, dunkler Hut, dunkles Schultertuch, dunkler Sonnenschirm, Figur links im Profil nach links gewandt, Kopf über die rechte Schulter mit Blick zur Figur rechts gewandt; Innenraumdarstellung vor Wand, am rechten Bildrand Tisch mit Blumenvase.

76. *Ladies in the Dress of 1783, 1784*, MoL 2002.139/712. Zweifigurendarstellung; Figur links stehend, Körper frontal, Kopf nach links unten zur Figur rechts gewandt, mit der linken Hand auf Banklehne gestützt, Figur rechts auf Bank sitzend im Dreiviertelprofil, Körper nach rechts, Kopf im Profil nach rechts oben zur linken Figur gewandt; rechts im Hintergrund dicker Baumstamm mit die Szenerie überfangender Krone, links im Hintergrund Rundtempel auf Anhöhe.

77. *(Engraved for the Ladies Pocket Book) Ladies in the Dresses of 1783, 1784*, MoL 2002.139/2973. Zweifigurendarstellung; Figur links im Profil nach links gewandt, Kopf ebenfalls nach links zur Figur rechts gewandt, rechte Figur im Dreiviertelprofil von hinten nach rechts gewandt, in der linken Hand einen Brief hochhaltend; am rechten Bildrand dicker Baumstamm mit die Figuren überfangender Krone, am linken Bildrand im Hintergrund Teil einer Häuserfassade auf Anhöhe.

78. *Dress of the Year 1783, 1784*, MoL 2002.139/717. Figur auf Sofa sitzend im Dreiviertelprofil, Körper nach links, Kopf nach rechts unten geneigt; Schultertuch mit großer Schleife vor Brust fixiert; Innenraumdarstellung vor Wand, links dunkles Kleidungsstück über Sofalehne.

79. *Dresses of the Year 1783, 1784*, MoL 2002.139/710. Zweifigurendarstellung; rechts auf Bank sitzend weibliche Figur im Dreiviertelprofil, Körper nach rechts, Kopf im Profil ebenfalls nach rechts zur männlichen Figur gewandt, männliche Figur links hinter Bank stehend auf Lehne gestützt im Dreiviertelprofil, Körper nach links, Kopf im Profil ebenfalls nach links zur weiblichen Figur gewandt; Außenraumdarstellung in der Natur.

80. *Dresses of the Year 1784, 1785*, MoL 2002.139/724, Cook Sculp. Zweifigurendarstellung; Figur links in Reiterkleidung im Profil nach links zur rechten Figur gewandt, Gerte in der rechten Hand, Figur rechts auf Bank sitzend im Dreiviertelprofil, Körper und Kopf nach rechts zur linken Figur gewandt; im Hintergrund rechts Baumwerk mit die Figuren überfangenden Ästen, links Blick auf Gewässer in der Ferne.

81. *Ladies in the Dress of 1784, 1785*, MoL 2002.139/727. Zweifigurendarstellung; linke Figur im Dreiviertelprofil, Körper nach links, Kopf im Profil ebenfalls nach links zur rechten Figur gewandt, linken Arm auf Stuhllehne gestützt und Miniatur in der Hand, rechte Figur im Dreiviertelprofil, Körper und Kopf nach rechts zur linken Figur gewandt; links im Hintergrund Wand, rechts Ausblick in Garten auf Postament mit Vase.

82. (*Engraved for the Ladies compleat Pocket Book*) *Ladies in the Dresses of 1784, 1785*, MoL 2002.139/718. Zweifigurendarstellung; Figur links im Dreiviertelprofil, Körper und Kopf nach links zur rechten Figur gewandt, Figur rechts in Reiterkleidung im Dreiviertelprofil, Kopf nach rechts zur linken Figur gewandt, in linker Hand Gerte; am linken Bildrand Baumstamm mit die linke Figur überfangender Krone, dahinter auf kleiner Anhöhe Rundtempel.

83. *Two Ladies in the dress of the Year 1784, 1785*, MoL 2002.139/725. Beide Figuren frontal, linke Figur Kopf im Profil nach links zur rechten Figur gewandt, rechte Figur Kopf im Dreiviertelprofil nach rechts zur linken gewandt und bei ihr eingehakt, dunkles Schultertuch; Außenraumdarstellung in der Natur, links im Hintergrund Busch- und Baumwerk mit die Figuren überfangender Krone.

84. *A LADY in the Dress of the Year 1784*, 1785, MoL 2002.139/722. Figur im Dreiviertelprofil von hinten nach links, Kopf über die rechte Schulter gewandt; Kopfschmuck aus vier Pfauenfedern; Außenraumdarstellung in der Natur, links und rechts von der Figur rahmendes Baum- und Buschwerk.

85. *Fashionable Dresses for the Year* [1785], MoL 2002.139/736. Dreifigurendarstellung; Figur links auf Stuhl am Tisch sitzend im Dreiviertelprofil von hinten nach links gewandt, ein Buch lesend, zentrale Figur ihr gegenüber ebenfalls am Tisch sitzend, Kopf nach links gewandt in Richtung des auf sie zukommenden Kindes, Kind mit Körper im Dreiviertelprofil, Kopf im Profil nach rechts zur zentralen Figur gewandt; Innenraumdarstellung, jeweils ein Spiegel an der Wand im Hintergrund und am linken Bildrand.

86. o. T. [1785], MoL 2002.139/663. Mehrfigurendarstellung; von links kommend zwei Kinder, in Bildmitte zwei erwachsene Figuren sitzend, die rechte, vordere Figur Körper im Dreiviertelprofil nach rechts, Kopf im Profil nach rechts unten gewandt, den in ihrer Hand haltenden Stoff betrachtend, Figur links Körper frontal, Kopf nach links unten ebenfalls in Richtung des Stoffes gewandt; Innenraumdarstellung, hinter der Figurengruppe Wand mit Draperie am oberen und rechten Bildrand, am linken Bildrand Rundbogendurchbruch mit Blick ins angrenzende Zimmer.

87. *(Two celebrated Suffolk Ladies) In the Fashionable Dress of the Year* [1785], HM, W. Burrell del. Figur links im Profil nach links, Kopf über die rechte Schulter gewandt, Figur rechts frontal, Kopf nach rechts zur Figur links gewandt, mit der rechten Hand Rock raffend, in der linken geschlossener Fächer; Außenraumdarstellung in der Natur, Baum- und Buschwerk im Hintergrund, jeweils hinter den Figuren zwei schmale Bäume, im Bildzentrum Lichtung in Ferne.

88. *Two Ladys in the Dress of the Year 1785*, 1786, HM, Cook Sculp. Figur links im Dreiviertelprofil, Körper und Kopf nach links zur Figur rechts gewandt, auf Bank sitzend, Buch in der rechten Hand, Figur rechts stehend im Profil nach rechts zur Figur links gewandt, halb geöffneten Fächer in der rechten Hand; am linken Bildrand niedriges Postament mit

Vase, dahinter Trauerweidenzweige, im Hintergrund mittig zwei Zypressen.

89. *The Dress of a Lady & Child of the Year 1785*, 1786, MoL 2002.139/7[...], Cook sculp. Kind links im Bild, von erwachsener Figur daneben an der linken Hand gehalten, beide im Dreiviertelprofil, Körper nach links, Köpfe nach rechts mit Blick zum Betrachter gewandt; im Mittelgrund am rechten Bildrand Minerva-Statue mit Schild, Helm, Speer, horizontal über die Bildfläche verlaufend Gartenmauer.

90. *Ladies in the Dress of 1785*, 1786, MoL 2002.139/741. Zweifiguredarstellung; beide Figuren frontal, Figur links leicht nach hinten versetzt, Kopf nach links zur rechten Figur gewandt, Sonnenschirm in der linken Hand, Figur rechts, Kopf leicht nach links gewandt; Außenraumdarstellung in der Natur, am rechten Bildrand gerade gewachsener Baum mit am oberen Bildrand die Figuren überfangender Krone, im Mittelgrund Gewässer.

91. *(Mrs Coke & Miss Harbord) In the fashionable Dresses of the Year 1785*, 1786, HM, W. Burrell del. Figur rechts im Vordergrund kniend, Körper frontal, Kopf im Profil nach rechts oben in Richtung der linken Figur gewandt, mit der linken Hand eine Rose pflückend, Figur links stehend, Körper frontal, Kopf nach links unten zur rechten Figur gewandt, breitkrempiger Hut mit drei Pfauenfedern; Außenraumdarstellung in der Natur, im Vordergrund rechts einzelner kleiner Rosenstrauch, im Hintergrund am rechten Bildrand Baum- und Buschwerk.

92. *Ladies in the Dresses of 1785*, 1786, MoL 2002.139/2976. Zweifiguredarstellung; Figur links im Dreiviertelprofil, Körper und Kopf nach links gewandt, in der linken erhobenen Hand Miniatur, Figur rechts fast im Profil, Körper und Kopf nach rechts zur linken Figur gewandt; rechts im Mittelgrund Baum mit die Figuren überfangender Krone, links im Hintergrund Ausblick auf Meer mit Schiffen.

93. *Ladies in Fashionable Dresses* [1786], LM. Zweifiguredarstellung; Figur links auf Bank sitzend im Dreiviertelprofil, Körper und Kopf nach links in Richtung der rechten Figur gewandt, Figur rechts stehend im Dreiviertelprofil, Körper nach rechts, Kopf im Profil ebenfalls nach

rechts zur linken Figur gewandt, in der rechten Hand ein Blumensträußchen, dass sie der linken Figur präsentiert, großer Zylinderhut mit drei Pfauenfedern; am linken Bildrand hinter Bank Baumwerk.

94. *Ladies in Fashionable Dresses* [1786], MoL 2002.139/759. Dreifiguredarstellung; links männliche Figur im Dreiviertelprofil, Körper und Kopf nach links zur ganz rechten Figur gewandt, in der rechten Hand Notenblatt haltend, daneben weibliche Figur singend, ebenfalls im Dreiviertelprofil nach links zur ganz rechten Figur gewandt, Figur rechts auf Bank sitzend und Gitarre spielend; im Hintergrund links hinter dem Paar hohes Postament.

95. *Two Ladies in the Fashionable Dress of 1786*, 1787, MoL 2002.139/762. Zweifiguredarstellung; Figur links im Profil nach links zur rechten Figur gewandt, rechte Figur sitzend, Körper frontal, Kopf nach links unten geneigt; rechts im Hintergrund angedeutete Wand mit Verzierung, links Baum- und Buschwerk.

96. (*Engraved for the LADIES compleat*) *LADIES in the DRESSES of 1786*, 1787, MoL 2002.139/765. Zweifiguredarstellung; Figur links, Körper und Kopf im Profil nach links gewandt, Figur rechts frontal, Kopf nach rechts zur linken Figur gewandt, linken Arm nach vorne ausgestreckt; am linken Bildrand Postament mit Schmuckelement, dahinter Baum mit die Figuren überfangender Krone, rechts zwei Zypressen und Buschwerk.

97. *Ladies in the Dress of 1786*, 1787, MoL 2002.139/767. Zweifiguredarstellung; linke Figur auf Bank sitzend im Profil, Körper und Kopf nach links gewandt, einen Brief lesend, dabei Kopf in linke Hand gestützt, rechte Figur in Rückenansicht, in der linken Hand eine Miniatur hochhaltend; am linken Bildrand Bäume mit die Figuren überfangender und die gesamte Bildbreite einnehmender Krone.

98. *Two Ladies in the Fashionable Dress of 1786*, 1787, MoL 2002.139/761. Zweifiguredarstellung; Figur rechts im Vordergrund, Körper im Profil, Kopf im verlorenen Profil nach rechts zur linken Figur gewandt, Figur links im Dreiviertelprofil Körper nach rechts, Kopf nach links zur

rechten Figur gewandt; Außenraumdarstellung in der Natur, dunkles Baumwerk im rechten Hintergrund.

99. *A Lady in the Fashionable Dress of the Year 1786*, 1787, MoL 2002.139/764. Figur auf einer Bank sitzend im Profil nach rechts, Kopf leicht nach links mit Blick zum Betrachter gewandt, in der rechten Hand den Stiel eines Sonnenschirms haltend; von dichtem dunklem Busch- und Baumwerk umgeben.

100. *Two Ladies in the most fashionable Dresses now worn* [1787], MoL 2002.139/763. Figur links im Dreiviertelprofil, Körper nach links, Kopf im verlorenen Profil nach links zur rechten Figur gewandt, Figur rechts im Dreiviertelprofil, Körper ebenfalls nach links, Kopf nach rechts zur linken Figur gewandt; Baum- und Buschwerk hinter der linken Figur, am rechten Bildrand ein schmales, aber bis zum oberen Bildrand reichendes Bäumchen, dahinter Rundtempel auf Anhöhe in der Ferne.

101. *Fashionable Riding Dresses for the Year* [1787], MoL 2002.139/786. Zweifigurendarstellung; weibliche Figur rechts im Vordergrund im Profil auf hellem Pferd nach links reitend, links männliche Figur auf dunklem Pferd in dieselbe Richtung reitend, Kopf nach links der weiblichen Figur zugewandt; im Vordergrund mitlaufender Hund, am rechten Bildrand Äste, im Hintergrund Himmel mit zwei Wolkenfeldern.

102. *(Engraved for the LADIES compleat) LADIES in the DRESSES of 1787*, 1788, MoL 2002.139/782. Dreifigurendarstellung; links Kind in Rückenansicht, rechts daneben erwachsene Figur ebenfalls in Rückenansicht, Figur rechts frontal, mit breiter, von drei Pfauenfedern gekrönter Frisur, mit beiden Händen nach rechts weisend; links im Hintergrund Baumwerk, am rechten Bildrand Postament mit Vase.

103. *Ladies in the Dress of 1787*, 1788, MoL 2002.139/780. Zweifigurendarstellung; Figur links auf Bank sitzend, Körper frontal, Kopf nach links gewandt, Figur rechts Körper fast im Profil nach links, Kopf nach rechts zur linken Figur gewandt, in der linken Hand einen Sonnenschirm; am linken Bildrand zwei schmale Bäume mit die Figuren überfangender Krone, rechts im Mittel- und Hintergrund Gewässer und flache Hügellandschaft.

104. *A Lady in the Dress of the Year 1787*, 1788, MoL 2002.139/785. Figur frontal, auf Bank sitzend, Kopf leicht nach links unten geneigt, ausladender breitrempiger Hut, Blümchen in der linken Hand, mit rechtem Arm auf Banklehne gestützt; im Hintergrund dichtes dunkles Baum- und Buschwerk.

105. *Dresses of the Year 1787*, 1788, MoL 2002.139/2977. Zweifiguredarstellung; links weibliche Figur sitzend im Dreiviertelprofil, Körper nach rechts, Kopf nach links in Richtung der rechten, hinter ihr stehenden männlichen Figur gewandt, männliche Figur Körper frontal, Beine überkreuzt, Kopf nach rechts unten in Richtung der weiblichen Figur geneigt; im Vordergrund links an rechter Hand der weiblichen Figur schnuppernder Hund; im Hintergrund dichtes Baum- und Buschwerk.

106. *Ladies in Fashionable Dresses* [1788], MoL 2002.139/801. Zweifiguredarstellung; beide Figuren in Rückenansicht, Figur links im hellen Kleid, Figur rechts in dunkler Reiterkleidung, mit der linken Hand bei der linken Figur untergehakt, in der rechten Reitgerte; rechts im Hintergrund Gewässer und entfernter Blick auf Häuserfassade.

107. *A Lady in the Dress of the Year 1788*, 1789, MoL 2002.139/808. Figur auf Stuhl an Tisch sitzend, Körper im Profil nach rechts gewandt, Kopf im verlorenen Profil ebenfalls nach rechts, Hände in Schoß übereinander geschlagen; Innenraumdarstellung, am linken Bildrand sitzender Hund, dahinter der Tisch vor offenem Fenster, rechts daneben herunterhängender Vorhang und Wand.

108. (*Engrav'd for the Ladies compleat Pocket Book*) *Ladies in the Dresses of 1788*, 1789, MoL 2002.139/806. Dreifiguredarstellung; Figur links im Profil nach links gewandt, Kopf dabei leicht nach unten geneigt, mit der linken Hand auf Sonnenschirm gestützt, mit der rechten dem Kind rechts einen Fächer übergebend, hinter dem Kind Figur rechts im Dreiviertelprofil nach rechts zur anderen Figur gewandt, mit dem rechten Arm auf Banklehne gestützt, in linker Hand Buch; rechts im Hintergrund einzelner Baum mit die Figuren überfangender Krone.

109. *Ladies in the Dress of 1788*, 1789, MoL 2002.139/804. Zweifigurendarstellung; Figur links im Profil nach links gewandt, Figur rechts frontal, Kopf leicht nach rechts zur linken Figur gewandt; links im Hintergrund Springbrunnen vor Häuserfassade, rechts Gewässer und entfernte Baumgruppe, am rechten Bildrand schmales Nadelbäumchen mit lichter, die Figuren überfangender Krone.

110. *(Two Ladies of Suffolk & Norfolk) in the fashionable Dresses of the Year 1788*, 1789, MoL 2002.139/809, Flindell Sculp I. Figur links in dunkler Kleidung, Körper fast frontal, Kopf im Profil über linke Schulter zur rechten Figur gewandt, mit der rechten Hand auf Sonnenschirm gestützt, mit der linken die linke Hand der rechten Figur haltend, rechte Figur in heller Kleidung, Körper im Profil nach rechts, Kopf leicht nach links gewandt; Außenraumdarstellung in der Natur, Baumwerk rechts im Hintergrund.

111. o. T. [1789], MoL 2002.139/825. Dreifigurendarstellung; Figur links stehend, Körper frontal, linken Arm auf Stuhllehne gestützt, in den sich Kind neben ihr eingehakt hat, Kopf leicht nach links unten in Richtung der rechts auf Stuhl an Tischchen sitzenden Figur, Figur rechts im Dreiviertelprofil von hinten nach rechts, Körper und Kopf zur linken Figur gewandt, einen Brief schreibend; Innenraumdarstellung, gemusterter Teppich, links geöffnetes Fenster mit ausführlich gestaltetem Gartenausblick, rechts Teil von großem Gemälde mit verziertem Rahmen.

112. o. T. [1789], HM. Zweifigurendarstellung; Figur links im Dreiviertelprofil, Körper nach links, Kopf leicht nach rechts gewandt, rechter Arm in die Hüfte gestemmt, Figur rechts in Rückenansicht in Reiterkleidung, dabei Körper leicht nach links gewandt, in rechter Hand Gerte; am linken Bildrand dünner Baum mit die Figuren überfangender lichter Krone, rechts im Hintergrund Rundtempel auf kleiner Anhöhe in der Ferne.

113. *Dresses of the Year 1789*, 1790, MoL 2002.139/820. Zweifigurendarstellung; weibliche Figur links im Profil nach links ihrem männlichen Begleiter zugewandt, männliche Figur rechts, Körper frontal, Kopf nach rechts der weiblichen Figur zugewandt, in der linken Hand Spazierstock;

Außenraumdarstellung in der Natur, Figuren werden von dichtem Baum- und Buschwerk hinterfangen.

114. (*Engraved for the Ladies Complete Pocket Book*) *Ladies in the Dress of 1789*, MoL 2002.139/816. Dreifigurendarstellung; Figur links im Profil nach links gewandt, sich den rechten Handschuh hochziehend, Figur im Zentrum im Dreiviertelprofil, Körper nach rechts gewandt, Kopf nach links unten zu ihrem an der linken Hand geführten Kind geneigt, Körper des Kindes ebenfalls nach rechts, Kopf im verlorenen Profil nach rechts oben zur Frauenfigur gewandt; im linken Hintergrund zwei massive überkreuzte Baumstämme mit die Szene überfangenden Wipfeln.

115. *Ladies in the Dress of 1789*, 1790, MoL 2002.139/818. Zweifigurendarstellung; linke Figur Körper im Profil nach links, Kopf im Dreiviertelprofil leicht nach rechts gewandt, rechte Figur im Dreiviertelprofil, Körper ebenfalls nach links, Kopf über die rechte Schulter zur linken Figur gewandt, dabei in Laufrichtung mit der linken Hand nach vorne weisend; Außenraumdarstellung in der Natur, rechts neben der rechten Figur Baum mit die Figuren hinterfangendem Blätterwerk.

116. *Dresses of the Year 1789*, 1790, MoL 2002.139/826. Zweifigurendarstellung; Figur rechts im Vordergrund in Rückenansicht, mit rechter Hand Rock raffend, in linker Hand halb geöffneten Fächer, Figur links am Tisch sitzend, einen Brief schreibend, Körper frontal, Kopf nach links oben in Richtung der rechten Figur gewandt; Innenraumdarstellung, links im Hintergrund Wand mit großem Spiegel und kleinem Gemälde, rechts geöffnetes Fenster mit Vorhang und Ausblick in Garten.

117. *Dresses of the Year 1789*, 1790, MoL 2002.139/821. Zweifigurendarstellung; linke Figur Körper im Profil nach links, Kopf im Dreiviertelprofil über die rechte Schulter gewandt, Frisur mit drei hellen Pfauenfedern, Figur rechts frontal, Kopf nach rechts zur linken Figur gewandt, dunkler Hut mit drei dunklen Pfauenfedern; Figuren werden von über die gesamte Bildhöhe verlaufender Wand hinterfangen, am linken Bildrand schmaler Ausblick auf Natur.

118. *Introduction to the Temple of Taste* [1790], HM. Zweifigurendarstellung; linke Figur junges Mädchen, Körper frontal, Kopf im Profil nach links gewandt, mit der rechten Hand Rock raffend, die linke nach vorne ausgestreckt, rechte Figur ebenfalls fast frontal, Kopf nach rechts unten dem Mädchen zugewandt, linke Hand ebenfalls nach vorne ausgestreckt, beide auf Treppe stehend; Treppe rechts im Vordergrund mit zwei breiten Stufen, ornamental geschmiedetem Geländer, dahinter Wald.

119. *(Two distinguished Ladies) in the Fashionable Dresses of the Year* [1790], HM. Figur links in heller Kleidung im Dreiviertelprofil, Körper und Kopf nach links gewandt, Figur rechts in dunkler Kleidung, Körper frontal, Kopf nach rechts zur linken Figur gewandt, in der linken Hand aufgeschlagenes Buch, in dem „Ladies Pocket Book“ zu lesen ist; rechts im Mittelgrund niedriger Zaun, im Hintergrund bis auf Hüfthöhe der Figuren Baum- und Buschwerk.

120. *The most Fashionable* [...] [1790], MoL 2002.139/846. Figur im Dreiviertelprofil, Körper nach links, Kopf nach rechts und leicht nach unten geneigt, mit rechter Hand Rose pflückend, in linker Hand Sträußchen; links im Vordergrund Rosenstrauch in Vase, im Mittelgrund links Hausfassade mit Fenster, rechts im Vordergrund Hündchen, dahinter im Mittelgrund weiterer Rosenstrauch, rechts im Hintergrund Blick auf Gewässer mit Brücke in der Ferne.

121. *Fashionable Dresses* [1790], MoL 2002.139/861. Zweifigurendarstellung; Figur links in Rückenansicht, Kopf im verlorenen Profil nach links unten zu Hündchen am linken Bildrand gewandt, in linker Hand Taschentuch haltend, auf das das Hündchen zuspringt, Figur rechts frontal, Kopf nach rechts zur linken Figur gewandt; am rechten Bildrand Balustradentreppengeländer.

122. *(Engraved for the Ladies Compleat Pocket Book) Ladies in the Dress of 1790*, 1791, MoL 2002.139/838. Zweifigurendarstellung; Figur links im Profil nach links gewandt, dunkles Schultertuch, Figur rechts frontal, Kopf nach rechts zur linken Figur gewandt, schmaler, hoher Hut mit dunkler, zackenförmiger Federverzierung an der Stirnseite; Innenraumdarstellung, im linken Hintergrund Blick in runden Raum mit Balustrade, rechts Wand.

123. *Dresses of the Year 1790*, 1791, MoL 2002.139/839. Zweifigurendarstellung; Figur links auf Bank sitzend, Körper frontal, Kopf leicht nach links zur rechten Figur gewandt, Figur rechts stehend, im Profil nach rechts gewandt, mit rechter Hand leicht auf Banklehne abstützend; drei einzelne Baumstämme samt Wipfeln sowie weiteres Baum- und Buschwerk hinter den Figuren.

124. *Ladies in the Fashionable Dress of 1790*, 1791, MoL 2002.139/834. Zweifigurendarstellung; Figur links in dunkler Kleidung, Körper frontal, Kopf leicht nach links zur rechten Figur gewandt, Figur rechts in heller Kleidung, Körper fast im Profil nach rechts, Kopf über die linke Schulter nach hinten mit Blick in den Spiegel am rechten Bildrand gewandt; Innenraumdarstellung, links im Vordergrund Stuhl mit darauf abgelegter Garderobe, rechts Toilettentisch mit ovalem Spiegel, im Hintergrund mittig geschlossenes Fenster.

125. *Ladies in the Dress of 1790*, 1791, MoL 2002.139/846. Zweifigurendarstellung; linke Figur Körper und Kopf im Profil nach links gewandt, rechte Figur Körper frontal dabei, wie auch den Kopf im Profil, nach links unten geneigt, mit der linken Hand eine Rose pflückend; am linken Bildrand kräftiger Baumstamm, zentral hinter den Figuren steinernes Gartenhäuschen, am vorderen rechten Bildrand ein Rosenstrauch.

126. (*LANE's*) *Ladies in Fashionable Dresses* [1791], MoL 2002.139/910. Zweifigurendarstellung; Figur links auf Stuhl sitzend im Dreiviertelprofil, Körper nach links, Kopf im Profil ebenfalls nach links gewandt, mit der rechten Hand und geschlossenem Fächer nach vorne weisend, Figur rechts stehend, Körper frontal, Kopf nach rechts in Richtung der linken Figur gewandt; links im Hintergrund hölzerne Gartenlaube, rechts Ausblick auf Gewässer und Brücke in der Ferne.

127. o. T. [1791], MoL 2002.139/899. Zweifigurendarstellung; Figur links im Dreiviertelprofil, Körper nach links, Kopf im Profil ebenfalls nach links in Richtung der rechten Figur gewandt, auf Stuhllehne aufgestützt, rechte Figur auf Stuhl sitzend und am Klavier spielend, Körper im Dreiviertelprofil nach links, Kopf über die rechte Schulter in Richtung der linken Figur gewandt; Innenraumdarstellung, im

Hintergrund links Sofa vor Wand mit Gemälde, rechts offenes Fenster mit Blick in Garten.

128. *Two Ladies in the most fashionable dresses of the Year* [1791], MoL 2002.139/887, T. Stothard del.; W. Skelton Sculp. Figur links in Stuhl sitzend, Körper frontal, Kopf nach links in Richtung der rechten Figur gewandt, rechte Figur stehend im Dreiviertelprofil, Körper nach rechts, Kopf im Profil nach rechts zur linken Figur gewandt, dunkles Schultertuch; im zentralen Mittelgrund zwischen den Figuren sich über die gesamte Bildhöhe erstreckendes Wandstück, links und rechts dahinter Baumwerk.

129. *Dresses of the Year 1791, 1792*, MoL 2002.139/867. Zweifiguredarstellung; linke Figur stehend, Körper fast im Profil nach links, Kopf über die rechte Schulter mit Blick zum Betrachter gewandt, rechte Figur auf Bank sitzend, Jo-Jo spielend, Körper im Dreiviertelprofil nach rechts, Kopf nach links unten in Richtung des Jo-Jos geneigt; am linken Bildrand bepflanzte Henkelvase auf Postament, im Hintergrund dichtes Baum- und Buschwerk.

130. (*Engraved for the Ladies Compleat Pocket Book*) *Ladies in the Dress of 1791, 1792*, MoL 2002.139/871. Dreifiguredarstellung; Figur links stehend im Dreiviertelprofil von hinten nach links in Richtung der anderen beiden Figuren gewandt, Figur rechts auf Sofa sitzend, mit der rechten Hand Jo-Jo spielend, mit der linken Kind umarmend, dabei Kopf in Richtung des Kindes nach links unten geneigt, Kind im Profil nach rechts gewandt, mit der rechten Hand auf das Jo-Jo zeigend; Innenraumdarstellung, im Hintergrund tapezierte Wand mit Streifen und Ornamentmustern.

131. *Ladies in the Dress of 1791, 1792*, MoL 2002.139/869. Zweifiguredarstellung; Figur links stehend im Profil nach links zur rechten Figur gewandt, mit der rechten Hand Jo-Jo spielend, Figur rechts auf Bank sitzend, Körper und Kopf ebenfalls im Profil, aber dabei nach rechts zur linken Figur gewandt, Kopf in rechte Hand gestützt; im Hintergrund links, mittig und rechts vereinzelte schmale, büschelartig belaubte Bäumchen.

132. *Ladies in Fashionable Dresses* [1792], LM. Zweifigurendarstellung; Figur links in Rückenansicht leicht nach links zur rechten Figur gewandt, ein aufgeschlagenes Buch haltend, Figur rechts Körper frontal, Kopf leicht nach rechts in Richtung der linken Figur gewandt, linken Ellenbogen auf Postament mit Männerbüste am rechten Bildrand gestützt, dabei mit Hand auf Büste weisend; im Hintergrund Baumwerk.

133. *(Two distinguished Ladies in) the fashionable Dresses of the Year* [1792], MoL 2002.139/905. Szene im ovalen Schmuckrahmen; Figur links mit Körper und Kopf im Profil nach links zur rechten Figur gewandt, Figur rechts mit Körper fast im Profil nach rechts zur linken Figur gewandt, Kopf leicht nach links unten geneigt; im Hintergrund links Blick auf Urne und einzelne große Tanne in der Ferne, rechts nahsichtige Häuserfassade mit großem Rundbogenfenster.

134. *Ladies in Fashionable Dresses* [1792], MoL 2002.139/881. Figur rechts im Vordergrund im Dreiviertelprofil, Körper nach links, Kopf nach rechts gewandt, Hut mit Schleifenverzierung, Schultertuch mit Bortenverzierung vor Rock herabhängend, Figur links Körper ebenfalls frontal, Kopf leicht nach links in Richtung der vorderen Figur gewandt, rechten Arm angewinkelt erhoben mit leicht geöffnetem Fächer in der Hand; Außenraumdarstellung in der Natur, rechts Buschwerk um einzelnen Baumstamm, links Baum- und Buschwerk in der Ferne.

135. *Ladies in the Dresses of the Year 1792, 1793*, MoL 2002.139/886. Dreifigurendarstellung; links Kinderfigur im Dreiviertelprofil, Körper und Kopf nach links in Richtung der mittleren Figur gewandt, dabei mit beiden Händen, die rechte Hand der mittleren Figur greifend, mittlere Figur im Dreiviertelprofil, Körper nach rechts, Kopf nach links zur linken Figur gewandt, linke Figur im Profil ebenfalls nach rechts, dabei Kopf leicht nach unten in Richtung des Kindes gewandt, rechten Arm in dieselbe Richtung nach vorne ausgestreckt mit großem Fächer am Handgelenk baumelnd; Außenraumdarstellung in der Natur, rechts im Hintergrund nahsichtiges Baumwerk, links Blick in die Ferne.

136. *Ladies in the Dress of 1792, 1793*, MoL 2002.139/882. Zweifigurendarstellung; linke Figur auf Bank sitzend im Dreiviertelprofil, Körper und Kopf nach links zur rechten Figur gewandt, in der rechten

Hand Buch haltend, rechte Figur stehend, Körper und Kopf im Profil nach rechts zur linken Figur gewandt, in rechter Hand Brief hochhaltend; links im Hintergrund nahsichtiges Baumwerk, rechts Blick in die Ferne.

137. *Ladies in the Dress for 1792, 1793*, MoL 2002.139/903, H. Bone del. Zweifigurendarstellung; Figur links im Profil nach links gewandt, Figur rechts Körper frontal, Kopf nach rechts zur linken Figur gewandt, auffälligen Schleierhut tragend, Miniatur vom Stecker aus an Schlaufe hängend; Außenraumdarstellung in der Natur, am rechten Bildrand zwei mittelstarke Bäume mit die Figuren überfangender Krone, im Mittel- und Hintergrund Gewässer und Wald.

138. *Ladies in Fashionable Dresses* [1793], BJA S. 35. Zweifigurendarstellung; Figur links junges Mädchen, Körper frontal, Kopf nach links gewandt, mit der linken Hand auf sitzendes Hündchen am rechten Bildrand weisend, über dem rechten Arm Blumenkörbchen tragend, Figur rechts ebenfalls frontal, mit dem rechten Arm auf linke Schulter des Mädchens gestützt, Kopf nach unten links in Richtung des Hündchens geneigt; hinter dem Hündchen Balustrade, dahinter etwas entfernt Baumwerk.

139. *Ladies in the Dress for 1793, 1794*, MoL 2002.139/917, O’Keeffe del. Zweifigurendarstellung; Figur links im Profil nach links gewandt, in der rechten Hand geschlossenen Fächer nach unten haltend, Figur rechts in dunkler Kleidung Körper frontal, Kopf nach rechts zur linken Figur gewandt, Hut mit drei Pfauenfedern; im Mittelgrund niedrige Mauer mit zwei Vasenverzierungen sich über die Bildbreite erstreckend, dahinter unterschiedliches Baum- und Buschwerk.

140. *Ladies in the Dress of 1793, 1794*, MoL 2002.139/896. Zweifigurendarstellung; Figur links Körper im Profil nach links, Kopf im Dreiviertelprofil leicht nach rechts gewandt, Figur rechts Körper frontal, Kopf nach rechts zur linken Figur gewandt, mit der linken Hand nach vorne weisend, dunklen Schleierhut tragend; Außenraumdarstellung in der Natur, im Hintergrund links nahsichtiges dunkles Baum- und Buschwerk hinter den Figuren, am rechten Bildrand Blick in die Ferne.

141. *Fashionable Dresses for the Year 1793*, 1794, MoL 2002.139/901. Zweifigurendarstellung; Figur links in Rückenansicht dabei leicht nach links zur rechten Figur gewandt, mit der linken Hand Schleppe hinter dem Rücken raffend, Figur rechts im Dreiviertelprofil, Körper nach links, Kopf nach rechts zur linken Figur gewandt, dunkler Hut mit heller Pfauenfeder; Außenraumdarstellung in der Natur, links im Hintergrund nahsichtiges dunkles Baum- und Buschwerk, am rechten unteren Bildrand kleiner Ausblick in die Ferne.

142. *Ladies in Fashionable Dresses* [1794], MoL 2002.139/848. Zweifigurendarstellung; Figur links sitzend, Oberkörper frontal, Kopf auf linke Hand gestützt und nach links zur rechten Figur gewandt, Figur rechts im Dreiviertelprofil von hinten nach rechts zur linken Figur gewandt, mit linker Hand leicht auf Sonnenschirm gestützt; zwischen den Figuren Postament mit großer Urne, dahinter nahsichtiges dichtes Baumwerk, am linken Bildrand Blick auf Häuserfassade in der Ferne.

143. *Ladies in the Dress of 1794*, 1795, MoL 2002.139/915. Dreifigurendarstellung; Figur links in Reiterkleidung, Körper im Profil nach links, Kopf im Dreiviertelprofil leicht nach rechts gewandt, Figur rechts in heller Kleidung im Dreiviertelprofil, Körper nach rechts zur linken Figur gewandt, Kopf nach links unten in Richtung des am Boden spielenden Jungen geneigt; Außenraumdarstellung in der Natur, rechts im Hintergrund Baumgruppe mit drei parallelen Stämmen und die Figuren überfangendem Blätterwerk.

144. *Ladies in the Dress for 1794*, 1795, MoL 2002.139/944. Dreifigurendarstellung; linke Figur im Profil nach links zur rechten Figur gewandt, mit der rechten Hand Schleppe haltend, dunkles Schultertuch, Figur rechts Körper frontal, Kopf nach rechts zur linken Figur gewandt, kleiner Junge im Vordergrund links mit dem Hündchen rechts im Vordergrund spielend; rechts im Mittelgrund niedriger Eisenzaun, dahinter am rechten Bildrand einzelner Rosenstrauch mit Baum und die rechte Figur überfangender Krone dahinter.

145. *Fashionable Dresses of the Year 1794*, 1795, MoL 2002.139/913. Zweifigurendarstellung; linke Figur auf Bank sitzend, Körper im Profil, Kopf im verlorenen Profil nach links zur Figur rechts gewandt, rechte

Figur stehend, Körper frontal, Kopf nach rechts zur linken Figur gewandt, mit rechter Hand Rock im Rücken raffend; im gesamten Hintergrund dunkles, dichtes Baum- und Buschwerk.

146. *Fashionable Dresses 1794, 1795*, MoL 2002.139/912. Dreifiguredarstellung; zentrale Figur im Vordergrund in Rückenansicht zur linken Figur gewandt, an der rechten Hand Kind haltend, das ebenfalls in Rückenansicht über die linke Schulter nach hinten schaut, linke Figur frontal, Kopf nach links gewandt, mit der linken Hand Schleier aus dem Gesicht haltend; im Vordergrund Gewässer, im Hintergrund über die Breite der Figurengruppe Buschwerk, links und rechts daneben Blick in die Ferne.

147. ... *in the fashionable Dresses of the Year* [1795], HM. Szene im ovalen Schmuckrahmen; Zweifiguredarstellung; Figur links im Dreiviertelprofil, Körper nach rechts, Kopf nach links zur rechten Figur gewandt, in rechter Hand kleines Blumensträußchen, Figur rechts im Dreiviertelprofil, Körper ebenfalls nach rechts, Kopf im Profil nach rechts zur linken Figur gewandt und bei ihr eingehakt; rechts im Mittelgrund breiter Stuhl mit giebelartiger Lehne, dahinter und die Figuren hinterfangend dunkles, dichtes Blätterwerk.

148. *Ladies in the Dress for 1795, 1796*, MoL 2002.139/975, H. Bone del. Zweifiguredarstellung; linke Figur auf Bank sitzend im Dreiviertelprofil, Körper nach links, Kopf im Profil ebenfalls nach links, dabei leicht nach oben zur rechten Figur gewandt, turbanartiger Hut mit Pfauenfedern, rechte Figur stehend, Körper frontal, Kopf nach rechts unten zur linken Figur gewandt, kronenartiger Kopfschmuck mit Pfauenfedern; hinter den Figuren dunkles, dichtes Baumwerk, am rechten Bildrand Blick in die Ferne.

149. *Ladies in the Dress of the Year 1795, 1796*, MoL 2002.139/939. Zweifiguredarstellung; linke Figur im Profil nach links, Kopf nach rechts mit Blick an Betrachter gewandt, rechte Figur Körper frontal, Kopf nach rechts zur linken Figur gewandt; links im Hintergrund Baum- und Buschwerk, am rechten Bildrand die rechte Figur überspannender Rosenbogen.

150. *Ladies in the Dress of the Year 1795*, 1796, BJA S. 39. Zweifigurendarstellung; Figur links auf Bank sitzend im Profil nach links gewandt, ein Buch lesend, den Kopf in die rechte Hand gestützt, in der linken das Buch haltend, Figur rechts vor der Bank stehend, Körper und Kopf frontal, Hut mit einzelner Pfauenfeder, in der linken Hand geschlossenen Fächer herunter haltend; im Hintergrund dichtes, dunkles Baum- und Buschwerk.

151. *Ladies in the Dress of 1795*, 1796, MoL 2002.139/942. Dreifigurendarstellung; Figur links in Rückenansicht, Körper nach links, Kopf im Profil ebenfalls nach links zur rechten Figur gewandt, rechte Figur Körper frontal, Kopf nach rechts zur linken Figur gewandt, beide Arme nach unten in Richtung des auf sie zuspringenden Kindes am rechten Bildrand ausgestreckt; Außenraumdarstellung in der Natur, hinter den Figuren drei Baumstämme und Buschwerk.

152. (*Ladies of Distinction*) in the fashionable Dresses of the Year [1796], BJA S. 39. Szene im ovalen Schmuckrahmen; Zweifigurendarstellung; Figur links im Dreiviertelprofil, Körper nach rechts, Kopf nach links unten in Richtung der rechten Figur gewandt und mit der linken Hand deren rechte Hand haltend, Figur rechts auf Bank sitzend im Dreiviertelprofil, Körper nach rechts, Kopf im Profil nach rechts zur linken Figur gewandt; links im Hintergrund dunkles, dichtes Baum- und Buschwerk, hinter den Figuren Postament mit großer Urne geschmückt mit Feston.

153. o. T. [1796], LM. Zweifigurendarstellung; Figur rechts im Vordergrund sitzend, im Profil nach rechts gewandt, in einem Buch lesend, Figur links stehend, Körper frontal, Kopf nach links gewandt, in der rechten, nach vorne ausgestreckten Hand lange Gerte, Zylinderhut mit einzelner Pfauenfeder; Gewässer im Vordergrund und im Mittelgrund links, Figuren nah am Ufer, hinter den Figuren dichtes Blätterwerk.

154. o. T. [1796], MoL 2002.139/937, Harrison Del. Zweifigurendarstellung; Figur rechts im Vordergrund sitzend, im Profil nach rechts gewandt, zeichnend, Figur links stehend, Körper frontal, Kopf nach links zur rechten Figur gewandt, mit der rechten Hand nach vorneweisend; Innenraumdarstellung, am linken Bildrand geöffnete Fenstertür mit Blick auf Treppengeländer und in den Garten, rechts hinter den

Figuren Wand mit Gemälde, das Gartenausschnitt mit Figur beim Angeln zeigt.

155. o. T. [1796], MoL 2002.139/964. Zweifigurendarstellung; Figur rechts leicht im Vordergrund, Körper und Kopf im Profil nach rechts gewandt, Figur links Körper im Dreiviertelprofil, Körper nach rechts, Kopf nach links zur rechten Figur gewandt, Figuren tragen gleiches Kleid mit dunklem Taillenband; im Hintergrund dichtes, dunkles Baumwerk, am rechten Bildrand Teil eines großen Postaments mit Urne.

156. *Ladies in the Dress for 1796*, 1797, MoL 2002.139/1006. Zweifigurendarstellung; Figur rechts im Vordergrund in Rückenansicht nach rechts zur linken Figur, Kopf im verlorenen Profil in dieselbe Richtung gewandt, in der linken Hand Sonnenschirm, linke Figur frontal, Kopf nach links zur rechten Figur gewandt; am linken Bildrand im Vordergrund dunkler Baumstamm mit die Figuren überfangender Krone, rechts im Mittelgrund zwei Zypressen.

157. *Two Ladies in the most fashionable Dresses of the Autumn of 1796*, 1797, MoL 2002.139/2979. Zweifigurendarstellung; linke Figur fast frontal, Körper leicht nach rechts, Kopf nach links zur rechten Figur gewandt, rechte Figur fast frontal, Körper leicht nach rechts, Kopf im Profil nach rechts zur linken Figur gewandt, mit der linken Hand Rock raffend; im Hintergrund links die Figuren hinter- und überfangendes Baum- und Buschwerk, rechts Blick auf Gewässer in der Ferne.

158. *Fashionable Dress for the Year 1796*, 1797, MoL 2002.139/968. Figur im Dreiviertelprofil, Körper nach rechts, Kopf im Profil nach rechts unten zum von links kommenden Hündchen gewandt, mit der rechten Hand Hündchen streichelnd, auf Sofa sitzend; Innenraumdarstellung, rechts im Vordergrund Tisch, hinter der Figur großes geöffnetes Fenster, im Fensterrahmen links bepflanzte Vase.

159. *Ladies in the Dress of 1796*, 1797, MoL 2002.139/917. Zweifigurendarstellung; Figur rechts im Vordergrund sitzend, im Dreiviertelprofil, Körper nach rechts, Kopf frontal mit Blick an den Betrachter gewandt, links neben ihr auf der Bank kleines Hündchen, linke Figur stehend, Körper frontal, Kopf im Profil nach rechts gewandt, in der rechten

Hand einen aufgespannten Sonnenschirm; am linken Bildrand Ausblick in die Ferne, zwischen den Figuren kannellierter Pfeiler mit gemusterter Draperie am oberen rechten Bildrand.

160. ... *fashionable Dresses of the Year* [1797], MoL 2002.139/1009. Szene im ovalen Schmuckrahmen; Dreifigurendarstellung; Figur links Körper frontal, Kopf nach links zur rechten Figur geneigt, Figur rechts Körper frontal, Kopf im Profil nach rechts zur linken Figur gewandt, in der rechten Hand aufgespannten Sonnenschirm, Figur ganz rechts im Hintergrund aus Kutsche herausschauend im verlorenen Profil; am linken Bildrand Baumstamm mit Baumbank und die Figuren überfangender Krone.

161. (*Ladies of distinction in the*) *Fashionable Dresses of the Year* [1797], MoL 2002.139/2980. Szene im ovalen Schmuckrahmen; Zweifigurendarstellung; beide Figuren fast frontal, Körper leicht nach rechts gewandt, einander anblickend, Köpfe im Profil, die linke Figur hat sich bei der rechten untergehakt; am linken Bildrand Baum mit die Figuren überfangender Krone, rechts im Hintergrund Blick auf Häuserfassade in der Ferne.

162. *TWO LADIES in the most fashionable Dresses of the Autumn of 1797*, 1798, MoL 2002.139/1029. Figur links in Rückenansicht zur rechten Figur gewandt, dabei Kopf im Profil, in der rechten Hand aufgespannter Sonnenschirm, Figur rechts Körper frontal, Kopf leicht nach rechts zur linken Figur gewandt, den rechten Arm angewinkelt und mit Fächer in der Hand zum rechten Bildrand weisend; am linken Bildrand Buschwerk, rechts im Hintergrund Rundtempel in der Ferne.

163. *Ladies in the Dress for 1797*, 1798, BJA S. 43, Sa[?]ell del. Zweifigurendarstellung; Figur links auf Bank sitzend, Körper und Kopf im Profil nach links gewandt, in der rechten Hand Hundeleine von dem zu ihren Füßen eingekugelten Hund, den linken Arm auf Banklehne gelehnt, Figur rechts stehend, Körper frontal, Kopf leicht nach rechts unten in Richtung der linken Figur gewandt, dunkles Schultertuch; am linken Bildrand Baum- und Buschwerk, rechts im Hintergrund Blick in die Ferne auf Wald.

164. *Two Ladies in the fashionable Dresses of 1797*, 1798, MoL 2002.139/1003. Figur rechts im Vordergrund sitzend auf einer Gitarre spielend, Körper im Dreiviertelprofil nach rechts, Kopf im Profil ebenfalls nach rechts auf den ihr gegenüberstehenden Notenständer gerichtet, Figur links stehend, Körper frontal, Kopf leicht nach rechts geneigt, den Betrachter anblickend, ein Notenblatt in der linken Hand haltend; Innenraumdarstellung, links im Hintergrund Sofa vor Wand, rechts geöffnetes Fenster.

165. *Ladies in the Dresses of the Year 1797*, 1798, MoL 2002.139/1001. Zweifigurendarstellung; Figur links stehend, Körper im Profil nach links, Kopf nach rechts mit Blick an den Betrachter gewandt, mit der rechten Hand hinter dem Rücken Schleppe raffend, Figur rechts auf Bank aus Baumstämmen sitzend, Körper im Dreiviertelprofil nach links, Kopf ebenfalls leicht nach links gewandt, in der rechten Hand halb geöffnete Fächer; hinter den Figuren Häuserfassade mit großem Rundbogenfenster.

166. *Ladies in Fashionable Dresses* [1798], MoL 2002.139/1079. Zweifigurendarstellung; Figur links sitzend, Körper und Kopf im Profil nach links zur rechten Figur gewandt, Figur rechts stehend, Körper im Dreiviertelprofil nach rechts, Kopf im Profil ebenfalls nach rechts zur linken Figur gewandt; am linken Bildrand zwei Baumstämme mit die Figuren überfangender dichter Krone, im zentralen Hintergrund Weg, der zu Rundtempel auf kleiner Anhöhe führt.

167. *Ladies in Fashionable Dresses* [1798], MoL 2002.139/1083, F. James del.; J. G. Walker fec. Dreifigurendarstellung; Figur rechts im Vordergrund Körper und Kopf im Profil nach rechts gewandt, Figur links Körper frontal, Kopf nach links zur rechten Figur gewandt, mit der rechten Hand nach vorneweisend, vor ihr Kind, das ebenfalls mit der rechten Hand nach vorne weist; am rechten Bildrand Architektur aus zwei schmalen Säulen mit Giebel, links im Vordergrund kleines Hündchen.

168. o. T. [1798], LM. Zweifigurendarstellung; Figur links in dunkler Kleidung im Dreiviertelprofil, Körper nach links, Kopf im Profil ebenfalls nach links gewandt, Figur rechts in heller Kleidung, Körper

frontal, Kopf nach rechts zur linken Figur gewandt, mit linker Hand nach vorne weisend; am linken Bildrand Teil einer Häuserfassade mit Säule, rechts Baum.

169. *Ladies in Fashionable Dresses* [1798], MoL 2002.139/1031, J Stevenson del; R Metcalf Sculp. Zweifigurendarstellung; Figur rechts im Vordergrund sitzend, Körper im Profil nach rechts, Kopf im Dreiviertelprofil leicht nach links gewandt, Figur links stehend, Körper frontal, Kopf nach links zur rechten Figur gewandt; im Vordergrund links kleines springendes Hündchen, im Mittelgrund Balustrade, dahinter Blick in die Ferne auf Weide mit Schäfchen, rechts im Hintergrund die Figuren hinterfangend ausladende Draperie.

170. *Ladies in the Dress for 1798*, 1799, MoL 2002.139/1030, Burney del. Zweifigurendarstellung; Figur links in Rückenansicht stehend, Körper nach rechts hinten, Kopf über die rechte Schulter zur rechten Figur gewandt, in rechter Hand aufgespannter Sonnenschirm, Figur rechts auf Bank sitzend, Körper im Dreiviertelprofil nach links, Kopf nach rechts oben zur linken Figur gewandt; hinter der rechten Figur einzelner massiver Baumstamm mit Krone, am linken Bildrand im Hintergrund Blick auf Gebäude mit Säulenvorbau auf Anhöhe.

171. *Ladies of Distinction in the fashionable Dresses of the Year 1798*, 1799, MoL 2002.139/1034, E. Wheatley R.A. del.; T. Milcom Sc. Zweifigurendarstellung; Figur links Körper fast frontal, Kopf nach links zur rechten Figur gewandt, Kleid mit Blattornamentborte, Figur rechts im Dreiviertelprofil von hinten, Körper nach rechts zur linken Figur gewandt; niedriges Baumwerk im Hintergrund.

172. *Two Ladies in the most fashionable Dresses of the Autumn of 1798*, 1799, MoL 2002.139/1082. Szene im ovalen Schmuckrahmen; Figur links auf Stuhl sitzend, Körper und Kopf im Profil nach links zur rechten Figur gewandt, rechte Figur stehend im Dreiviertelprofil, Körper leicht nach rechts, Kopf fast im Profil nach rechts zur linken Figur gewandt; hinter der linken Figur dunkles, dichtes Baum- und Buschwerk, rechts im Hintergrund Blick auf kegelförmig geschnittene Bäume in der Ferne.

173. *Dresses for the Year 1798, 1799*, MoL 2002.139/1024. Zweifigurendarstellung; stehende Figur rechts im Vordergrund im Dreiviertelprofil von hinten, Körper und Kopf im verlorenen Profil nach rechts zur linken Figur gewandt, mit der rechten Hand linken Handschuh hochziehend, Figur links auf Bank sitzend, Körper frontal, Kopf nach links zur rechten Figur gewandt, rechten Arm auf Lehne gelegt; hinter der Bank im Hintergrund am linken und rechten Bildrand jeweils ein dicker Baumstamm mit die Figuren überfangender Krone.

174. *Fashionable Dresses of the Year* [1799], MoL 2002.139/1074. Szene im ovalen Schmuckrahmen; Zweifigurendarstellung; Figur rechts im Vordergrund Körper frontal, Kopf leicht nach rechts zur linken Figur gewandt, Figur links Körper frontal, Kopf im Profil nach links zur rechten Figur gewandt, mit der linken Hand auf die rechte Schulter der rechten Figur gestützt; links im Hintergrund Kirchturmspitze mit Wetterhahn, rechts Blick in die weite Ferne mit Häuserfassade.

175. *Ladies in the Dress for 1799, 1800*, MoL 2002.139/1076. Zweifigurendarstellung; beide Figuren auf Bank sitzend, Figur links im dunkleren Kleid über Lehne gelehnt, Körper im Dreiviertelprofil nach links, Kopf im Profil ebenfalls nach links zur rechten Figur gewandt, Haarschmuck mit einzelner Pfauenfeder, Figur rechts im Dreiviertelprofil, Körper und Kopf leicht nach rechts, dabei Kopf leicht nach unten geneigt; hinter den Figuren vom linken Bildrand aus massive, sich über die gesamte Bildhöhe erstreckende Wand, rechts Ausblick in die Natur.

176. *Ladies in the Fashionable Dresses of 1799, 1800*, MoL 2002.139/1077. Zweifigurendarstellung; Figur links Körper frontal, Kopf nach links zur rechten Figur gewandt, in der rechten Hand aufgespannter Sonnenschirm, die linke auf die Hände der rechten Figur gelegt, rechte Figur im Profil nach rechts zur linken gewandt; im Hintergrund rechts die rechte Figur hinterfangender Rundbogen.

177. *Dresses for the year 1799, 1800*, MoL 2002.139/1075. Zweifigurendarstellung; Figur links junges Mädchen seilhüpfend, Körper und leicht nach rechts geneigten Kopf frontal mit Blick an den Betrachter gewandt, Figur rechts etwas nach hinten versetzt auf Bank sitzend, Körper fast im

Profil nach rechts gewandt, Kopf frontal nach vorne auf das Mädchen blickend; am rechten Bildrand schmaler Teil einer Häuserfassade mit dunklem Fenster.

178. *A Lady in a Fashionable Dress of 1799*, 1800, MoL 2002.139/1078. Figur frontal, Kopf im Profil nach rechts hinten gewandt, ein Tamburin schlagend; links im Hintergrund Klavier vor dunkler Wand, rechts Balustrade mit Ausblick in Natur dahinter.

179. *Two Ladies in the most Fashionable Dresses of the Autumn of 1799*, 1800, MoL 2002.139/1146. Figur links im Dreiviertelprofil, Körper leicht nach rechts, Kopf nach links zur rechten Figur gewandt, dunkles Schultertuch, rechten Arm erhoben mit geschlossenem Fächer in der Hand, Figur rechts Körper und Kopf im Profil nach rechts zur linken Figur gewandt; Rosengitter hinter der rechten Figur, am linken Bildrand Ausblick in die Ferne mit Blick auf Häuserfassade.

180. *Dresses in the Year 1800*, 1801, MoL 2002.139/1148. Zweifiguredarstellung; linke, weibliche Figur sitzend, Körper frontal, Kopf im Dreiviertelprofil nach links zur rechten Figur gewandt, rechte, männliche Figur stehend, Körper im Dreiviertelprofil nach rechts zur weiblichen Figur gewandt, die rechte Hand hinter ihre linke Schulter gelegt, mit der linken Hand ihre linke haltend; im Hintergrund links Baumwerk, kräftiger Baumstamm hinter der weiblichen Figur mit die Figuren überfangender Krone.

I. b)

181. (FRONTISPIECE) *The Queen at her Needle Work Manufactory attended by Mrs Wright and the Young Ladies under her Instruction* [1770], BJA S. 26. Mehrfiguredarstellung mit sieben Figuren im Innenraum; Figuren im Mittelgrund, rechts die Königin, Körper im Dreiviertelprofil nach rechts, Kopf im Profil nach rechts gewandt, auf einem Stuhl sitzend, von links in Zweiergrüppchen auf sie zukommend weitere weibliche Figuren, davon die vorderste der Königin ihre Nadelarbeit präsentierend; an Wand rechts Blumengemälde, an Wand mittig im Hintergrund ovaler Spiegel und Fenster, auffällig gemusterter Teppichboden.

182. (FRONTISPIECE) *Her Majesty attended by her Maids of Honour in conversation with a Lady of Quality* [1771], MoL 2002.139/474. Mehrfigurendarstellung mit fünf Figuren im Innenraum; zentral im Bild Königin auf Stuhl sitzend, Körper frontal, Kopf nach links zu der vor ihr stehenden Figur gewandt, stehende Figur im Profil nach rechts zur Königin gewandt, zwei weitere Figuren rechts hinter der Königin im Mittelgrund, rechts im Hintergrund im Türrahmen fünfte Figur; auffällige Wandverzierung in überlebensgroßer Blatt- und Blumenornamentik.

183. *Miss Linley, the celebrated Maid of Bath, in the Dress of the Year 1771*, MoL 2002.139/479. Figur mit großem, ovalem Reifrock im Dreiviertelprofil, Körper nach rechts, Kopf im Profil ebenfalls nach rechts gewandt, den rechten Arm erhoben, einen geöffneten Fächer in der Hand; Innenraumdarstellung, im Vordergrund Dielenboden, im Hintergrund rechts Teil eines großen Spiegels, links großes Fenster.

184. *Miss Wilkes* [1772], MoL 139.2002/544. Figur mit großem, ovalem Reifrock im Dreiviertelprofil, Körper nach rechts, Kopf im verlorenen Profil nach rechts gewandt; Innenraumdarstellung, dicht gemusterter Teppichboden, im Hintergrund links Landschaftsgemälde, rechts Wandtisch mit großem Spiegel darüber.

185. *Her Grace the Duchess of Marlborough in y^e most elegant full dress & Lady Spencer in y^e genteelest undress now worn with his Grace the Duke of Bedford y^e richest Peer of G Britain; aged 6 Years & Lady Eth Spencer of the same age* [1772], MoL 2002.139/486. Mehrfigurendarstellung; zwei weibliche Figuren im Bildzentrum, rechte Figur im Dreiviertelprofil, Körper nach rechts, Kopf im Profil ebenfalls nach rechts gewandt, linke Figur Körper frontal, Kopf leicht nach links zur rechten Figur gewandt, im Vordergrund zwei mit einem Steckenpferd spielende Kinder, im Mittelgrund am linken und rechten Bildrand jeweils ein Baum, im Hintergrund rechts Blick auf Häuserfassade und entfernte männliche Figur.

186. a) *The Duchess of Cumberland* b) *The Duchess of Gloucester* [1772], MoL 2002.139/545+546. Doppelbild; a) Darstellung links Figur in Reiterkleidung im Dreiviertelprofil, Körper und Kopf nach links gewandt; im Vordergrund über die Bildbreite ragendes Buschwerk, im Mittelgrund

aufwendig gestaltetes, zur linken Seite geöffnetes Tor, dahinter Blick in Garten; b) Darstellung rechts Figur im Dreiviertelprofil, Körper und Kopf nach rechts gewandt, dabei Kopf zudem leicht nach links unten geneigt; Figur im Vordergrund auf Weg, im Mittelgrund zwei geschlängelte Wege, dahinter mauerartig geschnittene Hecken sowie in geraden Reihen gesetzte Bäume.

187. a) *Duke & Duchess of Gloucester* b) *Duke & Duchess of Cumberland* [1773], MoL 2002.139/487. Doppelbild; a) Darstellung links spazieren gehendes Paar, links weibliche, rechts männliche Figur, weibliche Figur Körper im Dreiviertelprofil nach links, Kopf im Profil nach links zur männlichen gewandt, männliche Figur Körper frontal, Kopf nach rechts zur weiblichen gewandt, beide einander anblickend; im Hintergrund niedriges Baum- und Buschwerk, am rechten Bildrand Sockel mit Sonnenuhr; b) Darstellung rechts ausreitendes Paar, weibliche Figur links, männliche Figur rechts beide auf ihren Pferden, dabei einander anblickend; im Hintergrund niedriges Baum- und Buschwerk, am linken Bildrand Teil einer Häuserfassade.

188. *The Queen receiving the Specimens of the Lace Manufactory* [1776], MoL 2002.139/505. Mehrfigurendarstellung mit vier Figuren im Innenraum; Königin zentral auf Stuhl sitzend, Körper und Kopf im Profil nach rechts gewandt in Richtung des neben ihr stehenden Mädchens und einer weiteren weiblichen Figur, die gemeinsam eine Spitzenborte präsentieren, rechts im Hintergrund vierte Figur; am rechten und oberen Bildrand ausladende Draperie, links im Hintergrund Teil eines Rundbogens und ovaler Spiegel an der Wand.

189. *(Riding Dress) Lady Torrington. (Full Dress) Lady Archer. (Undress) Lady Waldegrave* [1777], MoL 2002.139/480. Riding Dress: Zweifigurendarstellung; weibliche Figur zentral in offener Kutsche, Peitsche in der rechten, Zügel in der linken Hand; rechts dahinter Baum- und Buschwerk, links im Hintergrund männliche Figur auf Pferd reitend. Full Dress: Figur im Dreiviertelprofil, Körper nach links, Kopf nach rechts gewandt; Innenraumdarstellung, Dielenboden im Vordergrund, links im Hintergrund großer Wandspiegel und Konsole. Undress: Figur im Dreiviertelprofil, Körper und Kopf nach links gewandt, linken Arm nach vorne erhoben; Außenraumdarstellung, vom linken Bildrand aus-

gehendes, die Figur überfangendes Blätterwerk, rechts im Hintergrund Zierkugel.

190. *Mademoselle D'lon discarding the Gentlemens Habit and taking to the Female Dress of 1777*, MoL 2002.139/606. Zweifigurendarstellung; Hauptfigur im Dreiviertelprofil, Körper nach rechts, Kopf im Profil nach rechts in Richtung Toilettenspiegel auf Tisch am linken Bildrand gewandt; am rechten Bildrand sich nach rechts entfernende zweite Figur; Innenraumdarstellung, Wand im Hintergrund mit zwei Bildern und Festons darunter.

191. *Prince of Wales and Princess Royal Minuet on the Kings Birth Night* [1781], MoL 2002.139/643. Männliche Figur links im Profil nach links zur rechten Figur gewandt, mit der rechten Hand den Hut grüßend anhebend, weibliche Figur rechts im Dreiviertelprofil, Körper und Kopf nach links zur männlichen Figur gewandt; Innenraumdarstellung, Wand im Hintergrund mit kannelierten Pilastern.

192. *The Princess of Wales at Domestic Employment* [1796], MoL 2002.139/1005, Kirk del.; Rivers Sculp. Figur auf Stuhl sitzend, Körper im Dreiviertelprofil nach links, Kopf leicht nach rechts gewandt, im Schoß ein Baby haltend; Innenraumdarstellung, links hinter der Figur dunkle, über die Bildmitte reichende Draperie, rechts ovaler Spiegel mit Wandtisch darunter.

193. *Her Royal Highness the Princess of Wales & her Infant daughter, attended by Lady Cholmondely* [1796], MoL 2002.139/1004. Rechte auf Stuhl sitzende Figur leicht im Vordergrund, Körper im Dreiviertelprofil nach rechts, Kopf im Profil nach rechts zur linken Figur gewandt, im Schoß ein Baby haltend, Figur links sich auf Stuhllehne stützend den beiden zugewandt; Innenraumdarstellung, rechts im Hintergrund Fenster mit Blick auf Bäume.

I. c)

194. *View of the COURT at ST. JAMES's with the Ceremony of introducing a Lady to her Majesty* [1772], MoL 2002.139/609, Noble sculp. Blick in einen großen, von vielen Menschen in Galakleidung bevölkerten Saal;

links im Hintergrund Thronbaldachin, rechts Fensterfront mit fünf Fenstern; außerhalb der Darstellung rechts drei Porträtmedaillons mit dem Prinzen von Wales, George III. und darunter Königin Charlotte.

195. (*Engraved for Carnan and Newbery's Ladies Pocket Book*) *A View of the Company at the PANTHEON, Oxford Street; A View of the Company at RANELAGH* [1773], BJA S. 17. Beide Szenen zeigen jeweils eine dichte Menschengruppe in einem durch Säulen und Geschosse gegliederten, sehr hohen Innenraum, dabei unterscheidet sich der Raum in Ranelagh in seiner Gestaltung insbesondere durch die in den einzelnen Geschossen sichtbaren Reihen aus Rundbogenfenstern; Figuren im Pantheon ausschließlich im *full dress*, in Ranelagh-Darstellung ausschließlich im *undress*.

196. a) *A View of the Company at the Pantheon, Oxford Street* b) *A View of the Company in Vauxhall Gardens* [1779], MoL 2002.139/549+550; a) Pantheon: Vielfigurendarstellung im Innenraum; zentrale, hervorstechende weibliche Figur mit hoher Frisur im Gespräch mit männlicher Figur links neben ihr stehend; im Hintergrund drei sich über die Bildhöhe erstreckende Säulen und horizontal verlaufender Balustrade im oberen Bilddrittel; b) Vauxhall Gardens: Vielfigurendarstellung im Außenraum mit fünf in jeweils unterschiedliche Richtung flanierenden Paaren, davon eines zentral im Mittelgrund nach rechts schreitend; im Hintergrund links langgezogener Baldachin, rechts bis zum oberen Bildrand reichende Architektur.

197. *A ROYAL CHASE; or, their Majesties taking the diversion of Stag hunting* [1781], MoL 2002.139/671, Page Sculp. Vielfigurendarstellung im Außenraum; im Vordergrund die Hundemeute sowie zwei Diener mit erlegtem Hirsch, im Mittelgrund die Jagdgesellschaft auf Pferden und einer Dame im offenen Wagen.

198. *View from the Front Boxes of the THEATRE-ROYAL Covent Garden*, 1783, MoL 2002.139/688. Blick aus dem hinteren Bereich einer Theaterloge auf die Bühne; im Vordergrund ein Dutzend Figuren auf Theaterbänken sitzend, im Hintergrund links Blick auf die gegenüberliegenden Logen, mittig die Bühne mit zwei spielenden Figuren und großem Kronleuchter.

199. *The LORD MAYOR &c. taking Water on their return from WESTMINSTER HALL*, 1784, MoL 2002.139/711. Szene am Themseufer; im Hintergrund Gebäude mit Schaulustigen, von links Gruppe Männer in langen Umhängen und dunklen Hüten vom Bürgermeister geführt nach rechts auf eine mehrfach beflaggte Barkasse zuschreitend; im Vordergrund weitere Schaulustige in zwei Ruderbooten.

200. (*Memorandum Book printed for R. Baldwin, No. 47 Patern ...*) *Their Majesties with the Princess Royal & Prince William Henry attended by the Lord Chamberlain &c. entering the East door of Westminster Abbey at the last Commemoration of Handel* [1785], BJA S. 24. Von rechts nach links schreitende zehnköpfige Figurengruppe; im Vordergrund am linken und rechten Bildrand jeweils eine Wache im Schatten, im Hintergrund nah an die Bildfläche herangeholt Architektur, am oberen Bildrand die Figuren überfangender Baldachin.

201. *A DANCE in OTAHEITE*, 1785, MoL 2002.139/724. Im Mittelgrund Urwaldhütte, im Hintergrund Baum- und Buschwerk, im Vordergrund vier tanzende Figuren: zwei stehende Frauen und zwei knieende Männer, weitere Figuren am linken und rechten Bildrand sowie mehrere Trommelspieler unter dem Vordach der Hütte.

202. (*New Memorandum Book printed for Rob.^t Baldwin Paternoster Row*) *CARLETON HOUSE and GARDENS with Ladies and Gentlemen in the most Fashionable Dresses* [1786], BJA S. 27. Außenraumdarstellung mit zwölfköpfiger Figurengruppe; Gruppe bestehend aus flanierenden Frauen, Männern und einem jungen Mädchen, im Hintergrund große Häuserfassade, am linken und rechten Bildrand Baumwerk.

203. *THEIR MAJESTIES &c. AT CHELTENHAM*, 1789, BJA S. 29. Innenraumdarstellung mit elfköpfiger Figurengruppe; Figuren links hauptsächlich in Rückenansicht, zentral eine männliche und drei weibliche Figuren in Vorderansicht, rechts ein Paar in Rückenansicht zu den zentralen Figuren gewandt; im Hintergrund rechts zwei große, mit ausladenden Draperien geschmückte Fenster.

204. *A VIEW of WINDSOR CASTLE, Their Majesties & the Royal Family on the Terrace* [1790], BJA S. 34. Im Vordergrund auf einer Promenade

flanierende Figurengruppe, vom linken vorderen Bildrand ausgehende, nach hinten verlaufende niedrige Mauer mit einer darauf sitzenden männlichen Figur, dahinter großer Baum, am rechten Bildrand große Häuserfassade mit Zinnen, davor weibliche Figur auf Bank, im Hintergrund weitere Gebäude.

205. *CARLETON HOUSE*, 1790, MoL 2002.139/827. Figurenlose Aufrissdarstellung.

206. *The Naval Review at Plymouth, by His Majesty & Royal Family*, 1790, BJA S. 29. Marineszene; im Mittelgrund in Gänze dargestelltes, voll besetztes Ruderboot, dahinter die Rumpfe zweier großer Schiffe, am linken und rechten Bildrand zwei weitere sich entfernende Ruderboote.

207. (*Engraved for LANE'S Ladies Museum*) *Constantia Introducing her Son Prince Arthur to King Phillip* [1791], MoL 2002.139/898, J. De Fleury delin.; J. Barlow Sculp. Innenraumszene; links männliche Figur auf Thron, dahinter stehende Wache, davor Frauenfigur mit Junge, am rechten Bildrand weitere Wache; im Hintergrund mit zwei Pilastern geschmückter spitzbogiger Durchgang.

208. „*Ab me;*“ *she cried, and sinking on the ground Kiss'd her dear Babes, regardless of the Wound; Darwin's Eliza* [1791], MoL 2002.139/888, T. Stothard delin.; W. Skelton Sculp. Außenraumszene auf kleiner Anhöhe; zentrale Frauenfigur auf Boden kniend mit beiden Armen ihre zwei Kinder umarmend; im Hintergrund links entfernt ein Heer.

209. *Hertfordshire Society of Archers. Duchess of Leeds, Marchioness of Salisbury, Hon.^{ble} Miss Grimstone, Miss Seabright*, 1791, MoL 2002.139/835. Szene im Außenraum; im Zentrum zwei Frauen- und zwei Männerfiguren vor einer Schießscheibe, rechts im Vordergrund drei weitere Figuren, davon der vorderste einen Pfeil aus der Scheibe ziehend, links im Hintergrund vor einem großen Baum eine weitere Figur mit zwei Pferden.

210. (*Printed for Fran.^s Power & Co. No. 53 St. Pauls Church Yard*) *Signora Sporza introducing Camillo and his Wife to Zeluco*, 1791, MoL 2002.139/839, Insell delin.; Neagle Sculp. Szene im Oval im Innenraum mit vier Figuren; links männliche Figur Körper frontal, Kopf im Profil nach links

gewandt, rechts weibliche Figur Körper frontal, Kopf ebenfalls nach links zu den beiden Figuren ganz rechts gewandt, davon die hintere eine weibliche Figur, die vordere eine dunkel gekleidete männliche in Rückenansicht nach vorne gebeugt stehend; im Hintergrund großes Fenster.

211. *THE DESERTED VILLAGE*, 1794, BJA S. 36. Szene im Schmuckoval mit sieben Figuren: zwei Männer, zwei Frauen und drei Kinder vor einer hüttenähnlichen Fassade, rechts Esel und Hund, im Hintergrund Blick auf Stadtkulisse.

212. (*An Interesting SCENE from the NOVEL of Count RODERIC's Castle. See Vol.I.Pa.55* [1795], BJA S. 50. Szene mit sechs Figuren in einem dunklen Gewölbe; zentral im Vordergrund dunkel gekleidete männliche Figur, Körper frontal, Kopf im Profil nach rechts gewandt, im Begriff sein Schwert zu ziehen, ihm gegenüber am linken Bildrand hell gekleidete männliche Figur ebenfalls im Begriff sein Schwert zu ziehen, neben ihm Figur auf einem Tisch liegend, rechts zwei weitere die Szene beobachtende Figuren, die linke eine Fackel in der rechten Hand hochhaltend, die rechte eine in Ohnmacht gefallene weibliche Figur im linken Arm stützend.

213. (*Crosby's Ladies New Royal Pocket Companion for 1795*) *Treachery Defeated & the Traitor become the Victim; see page 154 of Huttons, Amantus & Elmira, a Novel Just Publishd*, 1795, BJA S. 38, Stover fe. Drei-figurendarstellung im Innenraum; links kniende weibliche Figur, Körper und Kopf im Profil nach links zu den beiden stehenden männlichen Figuren rechts gerichtet, beide Arme nach oben flehend ausgestreckt, zentrale männliche Figur Körper und Kopf frontal, Dolch in der rechten, links vor seinem Körper erhobenen Hand, rechte männliche Figur Körper und Kopf im Profil nach rechts zur zentralen Figur gewandt, mit linker Hand die ausholende Armbewegung der zentralen Figur abwehrend; im Hintergrund links angedeuteter runder Raum hinter Arkaden, rechts Eingang in aus Vorhängen gestalteten Raum.

214. (*Engraved for Gedge's Ladies Own Memorandum Book*) *Euston Hall in Suffolk the Seat of His Grace the Duke of Grafton* [1796], BJA. S. 39. Landschaftsansicht im ovalen Schmuckrahmen; im Vordergrund Baum-

gruppe mit zwei darunter liegenden Kühen, im Mittelgrund Fluss, dahinter Wiese, rechts vereinzelte Bäume, bildmittig Blick auf Häuserfassade.

215. *Fete at Frogmore in honour of her Majesty's Birth Day*, 1796, BJA S. 39. Rechts im Mittelgrund Menschenmenge um einen mit Blumenkränzen geschmückten Mast, links im Vordergrund Teil eines Zeltes, daneben zwei männliche Figuren im Gespräch die Menge betrachtend, rechts im Vordergrund Dreiergruppe ebenfalls im Gespräch die Menge betrachtend.

216. *THE ROYAL FAMILY Viewing the EXHIBITION of Paintings at Somerset House previous to its opening for Public Inspection*, 1797, BJA, S. 40, March delin.; Barlow Sculp. Szene im Innenraum; beide Wände bis zur Decke mit Gemälden eng bestückt; rechts Figurengruppe um König im Just-au-corps mit Schärpe und eben noch erkennbarem Hosenbandorden auf der linken Brust, mit rechtem erhobenen Arm auf eines der oberen Bilder zeigend, weitere Figurengruppen: mittig zwei männliche Figuren, links zwei weibliche in Rückenansicht, rechts von einem, links von zwei männlichen Figuren flankiert.

217. *(An Interesting Scene from the Novel of) Ellinor; by Mary Ann Hanway; Vide Vol.4 Page 203 [1798]*, MoL 2002.139/1080. Dreifigureszene im Oval; bildmittig eine weiß gekleidete, kniende weibliche Figur, die Hände gefaltet und die Arme angewinkelt gen Himmel gestreckt auf einer Felsenklippe über dem stürmischen Meer, rechts hinter ihr zwei weitere in ihre Richtung gewandte Figuren, links eine weibliche, rechts eine männliche.

218. *(Engraved for the Ladies New Memorandum Book Printed for R. Baldwin No. 47 Paternoster Row for the Year 1798) The Specious Lover*, 1798, BJA S. 45. Innenraumdarstellung mit fünf Figuren; in linker Bildhälfte drei sitzende Frauen den beiden männlichen Figuren rechts im Bild zugewandt, linke männliche Figur tritt der rechten männlichen Figur ins Gesäß und hält sie an der rechten Schulter fest, rechte männliche Figur versucht mit erhobenen Händen aus der geöffneten Tür am rechten Bildrand zu fliehen.

219. *She grasped the Girls hand & intreated her to save her, while her Eyes rolled with brightful wildness* [1799], BJA S. 43. Dreifigurenszene im Innenraum; im Vordergrund zwei weibliche Figuren, links eine in weiß gekleidete Dame auf einem Sofa sitzend, rechts eine weitere als Magd erkenntliche Figur ihr gegenüber auf einem Stuhl sitzend, Figur auf Sofa Kopf über die rechte Schulter gewandt in Richtung der sich am linken Bildrand hinter der geöffneten Tür befindenden männlichen Figur.

220. *Walsingham*, 1799, BJA S. 47. Szene im Oval, Dreifigurendarstellung im Innenraum; bildmittig weibliche Figur nach links unten in Richtung des auf dem Boden liegenden, schlafenden oder toten Kindes gebeugt, dabei in der linken Hand ein großes Tuch in Richtung Augen haltend, aus einer Tür am linken Bildrand eine dunkel gekleidete männliche Figur herbeieilend; im Hintergrund links Fenster, rechts geöffnete Tür zum Garten.

Kleines Glossar zur weiblichen Kleidung in England im 18. Jahrhundert⁵⁵⁸

Aufputz Sämtliche Verzierungen auf dem Kleid und dem →Stecker, wie →Falbeln, →*échelles*, Rüschen, Kordelschnürungen usw. Ab Mitte der 1750er Jahre setzte sich der reiche, dreidimensionale Aufputz, der die französische Kleidung bereits seit längerem auszeichnete, auch in England durch. Kleider wurden mit gerüschten Borten, Quasten, Schleifen oder Spitzen in unterschiedlichen Mustern (Schlingungen, Schnecken-, Wedelformen) gestaltet. Gegen Ende der 1770er Jahre stellte sich die Abwendung von diesen Verzierungen ein, entsprechend der Vorliebe der Zeit für einen zunehmend einfachen Kleidungsstil. Mit dem Aufputz wurden, wie durch die Veränderung von *manteau* (→*mantua*) (kurze oder lange Schleppe), Stoffauswahl (uni oder gemusterte →Stoffe) und →Accessoires, unterschiedliche Grade an Formalität der Kleider bewirkt.

Accessoires Zu den typischen Accessoires der weiblichen Kleidung im 18. Jahrhundert gehörten das →Brusttuch, die Schürze, Häubchen, →Hüte und Haarschmuck, Handschuhe und Schmuck, →*nosegays*, Fächer und Sonnenschirm.

Brusttuch (engl. *handkerchief*, franz. *fichu*) Wichtiges Accessoire im 18. Jahrhundert. Ein meist quadratisches Stück Stoff aus Musselin, Batist, Baumwoll- oder Seidengaze, das um den Hals und über das Dekolleté gelegt wurde. Weiße Brusttücher waren oft mit Spitze gesäumt, Gazetücher farbig mit kontrastierendem Rand oder getupft gestaltet, für seidene Exemplare wurde gestreifter Stoff verwendet. Zunächst trug man das Brusttuch flach anliegend, v-förmig über dem Dekolleté. Damit es nicht verrutschte, wurden die Enden im Rücken angeheftet, in den Ausschnitt gesteckt, durch die Schnürung am Stecker gezogen oder sie baumelten lose herunter. In den 1750er Jahren wurde ein zunehmend durchsichtiges Brusttuch verwendet, zum Teil wurde darauf verzichtet.

⁵⁵⁸ Das Glossar stützt sich auf folgende Literatur: Cunnington 1964; Rothstein (Hg.) 1984; Ribeiro 1984; Loschek 1999; Fukai, Suoh et al. 2002, hier auch zahlreiche farbige Fotografien der historischen Kleidungsstücke und Accessoires.

Ab den 1770er Jahren nahm es an Größe wieder zu und wurde, als *buffon* („bouffer“ franz. sich bauschen, pludern) stark aufgebauscht getragen, vor allem in den 1780er Jahren zu einem essentiellen Bestandteil der modischen Aufmachung. Nicht selten waren Brusttuch und Schürze aufeinander abgestimmt.

Casaquin Gehört neben dem *caraco* und dem *pet en l'air* zu den weiblichen Jackenformen im 18. Jahrhundert. Jacken wurden sowohl schoß- als auch Oberschenkel- oder knielang getragen, mit rundem oder mit geradem Dekolleté, mit Watteaufalte (→ *sack-back gown*) oder kleinem gefälteltem Schoß.

Chemisenkleid Ein geschlossenes Kleid aus häufig weißem, leichtem Stoff wie Musselin, dünnem Baumwoll- oder Leinenstoff gefertigt, das ursprünglich über den Kopf angezogen und nur mit einer Taillenschärpe auf Figur gebracht wurde. Um 1800 zeichnete es sich durch einen hemdartigen, geraden Schnitt mit hoher Taille aus, besaß ein tiefes Dekolleté und enganliegende Ärmel und zeigte sich in Form einer Art Wickelgewand, das seitlich zusammengebunden wurde.

Court dress Für die höchsten Anlässe reservierte, zeremonielle Hofkleidung. Sie veränderte sich während des gesamten 18. Jahrhunderts kaum und wurde zum Inbegriff konservativ-starrer Kleidungsstraditionen.

Échelles Bandschleifen an der Frontseite von →Stecker oder Korsett (→Mieder). *Échelles* („échelle“ franz. Leiter) waren leiterförmig angeordnet, von oben nach unten kleiner werdend.

Engageantes Als Abschluss an die Ärmel angesetzte separate Volants aus Spitze, Batist oder Musselin, am Außenarm schmaler, am Innenarm breiter gearbeitet. Zunächst einfach oder doppelt getragen, schließlich sehr füllig und in dreifacher Ausführung.

Falbel Verschieden breit gezogener, gefältelter, plissierter oder gequetschter Stoff als Zierbesatz dienend, v.a. als horizontale Verzierung an Rock- und Ärmelsaum, aber auch auf der Rockfläche. In schmalere Form Rüsche genannt, am Saum auch Volant.

Fashionable dress Varianten von →*full dress* und →*undress*, die als modisch angesehen wurden.

Frisuren Die zunächst eng am Kopf gelegten Frisuren erreichten in den 1770er Jahren ihr Höchstmaß. Über aus Wolle oder Pferdehaar gefertigten Polstern und Drähten wurden sie in die Höhe toupiert, die durch aufwendig arrangierte Schmuckelemente wie Straußenfedern, Blumen- oder Gemüsekörbchen noch gesteigert wurden. Auf diese gestreckten, ovalen Frisuren folgte in den 1780er Jahren eine Verlagerung in die Breite. Weich und rund toupiert, bot das Haar nun eine breite Fläche, in die Blumen, Spitzen, Bänder, Perlen und kürzere Federn eingesetzt oder auf der sehr große →Hüte getragen wurden.

Full dress Zu allen gesellschaftlichen – ausgenommen höfischen – Anlässen getragene formelle Kleidung.

Hüte Hüte, Hauben und Haarschmuck gehörten zur vollständigen →Frisur dazu. Häubchen wurden sowohl drinnen als auch draußen, alleine oder unter einem Hut getragen und wie die Kleidung in →*undress* und →*full dress* unterschieden. Eine typische Haube war die *pulteney cap*, die an eine Schmetterlingsform erinnerte, da ihre Seitenflügel durch Draht verstärkt in zwei Halbmonden am Oberkopf abstanden. Der flache Strohhut mit breiter Krempe war in den 1750er und 1760er Jahren ebenfalls sehr beliebt. Medaillonartig, in gewagter Steillage, wurden Hüte auf den hohen Frisuren in den 1770er Jahren getragen. In den 1780er Jahren standen unzählige Hutmodelle zur Auswahl mit sehr breiten, ausladenden Krempen und tiefen Kronen, die viel Platz für weiteren Zierrat boten. Gegen Ende des Jahrhunderts wurden Hüte wieder deutlich kleiner.

Mantua 1. Im Sinne von *manteau* (franz. Mantel) generelle Bezeichnung für das Mantelkleid bzw. Übergewand, das bereits Ende des 15. Jahrhunderts entstand. Aus Oberteil (→Mieder) und Rock bestehende Kleiderform der Frauenoberbekleidung, die ohne Taillennaht aus einem Stück gefertigt wurde. 2. Spezielle Bezeichnung für den Stil eines Damenkleids im späten 17. und frühen 18. Jahrhundert. In England im späten 17. Jahrhundert zunächst als →*undress*, im frühen 18. Jahrhundert als formelles Kleidungsstück getragen. Im Bereich des →*fashionable dress*

vom →*sack-back gown* im Laufe der 1730er und 1740er Jahre abgelöst, als Hofkleidung jedoch noch weit ins 18. Jahrhundert hinein verbreitet. Charakteristisches Merkmal im frühen 18. Jahrhundert war die streng rechteckig, ihrer ganzen Länge nach einmal nach oben eingefaltete Schleppe.

Mieder 1. Das auf Figur geschnittene Oberteil eines Kleides 2. Ein westenähnliches Leibchen, das mit Jacke und Rock als Hausgewand getragen wurde oder auch unter dem Korsett.

Nightgown Das *nightgown* entspricht in seinem Grundschnitt dem →*sack-back gown*. Anstelle der losen Faltenpartie sind die Falten im Rücken eng angenäht und gehen unterhalb der Taille in den Rock über. Wie das *sack-back gown* konnte auch das figurbetonte *nightgown* unterschiedliche, d.h. offene wie geschlossene Rock- und Miedergestaltungen aufweisen. *Nightgowns* waren das gesamte Jahrhundert über sehr beliebt, wurden zunächst ausschließlich als →*undress*, zumeist ohne Reifrock, aber mit Schürze getragen. Im Verlauf der 1760er Jahre begann es das →*fashionable dress* zu bestimmen. In Frankreich wurde das *nightgown* als →*robe à l'anglaise* bekannt und ab den 1770er Jahren beliebt. Ab den 1780er Jahren setzte sich die französische Bezeichnung durch.

Nosegays Kleine, am Dekolleté getragene Blumensträußchen aus sowohl künstlichen wie auch echten Blumen, die durch eine blecherne, mit Wasser befüllbare Trichterkonstruktion frisch gehalten werden konnten.

Panier Französische Bezeichnung für den Reifrock im gesamten 18. Jahrhundert (franz. Korb, urspr. Hühnerkorb), in England *hoop petticoat*. Im Verlauf des Jahrhunderts entwickelten sich viele unterschiedliche Reifrockformen unter anderem von kegel- über kuppelförmig bis hin zum *panier à coudes*, ein vorn und hinten abgeflachter und seitlich über den Hüften stark aufgetriebener Reifrock. Im →*court dress* war der große Reifrock, der *panier à coudes*, bis 1820 in England Vorschrift. Im →*full dress* und →*undress* verkleinerten sich die Reifröcke bereits ab den 1750er Jahren, zunehmend leichtere Stützkonstruktionen wie die *side hoops* wurden gefragt, die eine größere Bewegungsfreiheit im Gang ermöglichten. Mitte der 1770er Jahre kam der „falsche Steiß“ (engl. *false rump* oder *pad*) auf, ein halbmondförmiges Polster, das mit Kork gefüllt

im Rücken um die Taille gelegt und vorne gebunden wurde. Bis Ende der 1770er Jahre wurde er mit *side hoops* kombiniert, nachdem diese wegfelen wurde er sehr groß, bis er in den 1790er Jahren wieder abgelegt wurde.

Petticoat Rock, der unter dem *manteau* (→*mantua*) die Oberkleidung vervollständigte. Seit dem späten 17. Jahrhundert gesteppt, um die Wärmewirkung zu steigern. Mit den offen getragenen Roben wurde der *petticoat* ein eigenständiges dekoratives Kleidungsstück.

Riding dress Das *riding dress* bzw. der *riding suit* war eine Variante der Kombination Jacke (→*casaquin*) und Rock. Die Reiterjacke orientierte sich in Material, Schnitt und Verzierungen an der Jacke des männlichen Anzugs und das Ensemble wurde zudem mit männlichen →Accessoires vervollständigt. Typische Accessoires waren der flache Dreispitz, die Jockey-Kappe, die Spitzenkrawatte und die Gerte.

Robe à l'anglaise →*nightgown*

Robe à la française →*sack-back gown*

Robe à la polonaise Version des →*nightgown/robe à l'anglaise* mit sehr kurzem →*petticoat* über dem *manteau* (→*mantua*), der mit Schlaufen oder Knöpfen in drei Partien hoch gerafft wurde, so dass sich eine große Stofffülle über Hüften und Gesäß ergab und kein Stoff mehr auf dem Boden schleifte. Vorgänger war die *robe retroussé dans les poches*, bei der man den Manteau seitlich raffte und durch Taschengriffe zog. Im Gegensatz zur *robe retroussé* war der hochgenommene Stoff bei der *robe à la polonaise* dauerhaft fixiert.

Sack-back gown Übernahm die Rückengestaltung der französischen *adrienne*, bei der die zwischen den Schultern eingelegte und nur am oberen Rückenansatz festgenähte Faltenpartie, die sogenannte Watteaufalte, durchgängig frei bis auf den Boden hinab fiel. Im Gegensatz zur losen Oberteilfront der *adrienne* besaß das *sack-back gown* ein figurbetontes →Mieder. Rock und Mieder des *sack-back gown* konnten geschlossen und/oder offen getragen werden. Eine geschlossene Robe war entweder aus zwei in der Mitte aufeinander treffenden Hälften

gefertigt oder aus einem Stück. Eine offene Robe war ähnlich der →*mantua* konstruiert: Hier wurde ein →*petticoat* und darüber ein *manteau* getragen, dessen vordere Rockteile in einer v-förmigen Öffnung über dem *petticoat* herabhingen. Diese Variante entspricht der *robe à la française*. Die Mehrheit der *sack-back gowns* wurde mit einem offenen Oberteil getragen, das durch einen →Stecker oder an der Vorderseite des Korsetts befestigt wurde. Das *sack-back gown* wurde in England sowohl als →*full dress* wie auch als →*undress* getragen und bestimmte das Erscheinungsbild der weiblichen Mode bis in die 1770er Jahre. Danach wurde es jedoch nur noch am Hofe getragen. Seine dreieckige Silhouette entsprach nun nicht mehr dem Zeitgeschmack, in dem sich die Tendenz zu einer weicheren, runden Form, die vorgab, den weiblichen Körper auf natürliche Weise herauszustellen, abzeichnete, und der seine Entsprechung in der →*robe à l'anglaise* fand, die eben jene Form durch Betonung der Brust- und Gesäßpartie durch *buffon* (→Brusttuch) und *false rump* (→*panier*) erreichte.

Stecker Miedereinsatz oder „Magenstück“. Ein über einen dreieckigen Hartkarton gezogener Stoff, der die vordere Öffnung des →Mieders ausfüllte und an seinen Innenseiten festgesteckt oder durch eine Schnürung gehalten wurde. Dekorative Stecker waren in farbenfrohen Mustern reich bestickt und mit →*échelles* oder anderem Zierrat wie Kordelschnürungen versehen.

Stoffe Da die Gewandschnitte im 18. Jahrhundert nur geringfügig verändert wurden, bestimmte der Stoff eines Kleides gemeinsam mit dem →Aufputz, den →Accessoires und der Wahl des Reifrockes (→*panier*), um welche Art der Kleidung – formell/informell (→*court dress*, →*full dress*, →*undress*) – es sich handelte. Für eine hochformelle Robe (→*court dress*) wurde beispielsweise ein kostbar gemusterter Seidenstoff gewählt, ein vielfarbiger Seidenbrokat mit großen naturalistischen Blumenmustern und/oder Früchtemotiven oder ein unifarbener Stoff, der prachtvoll mit Silber-, Gold- und farbigen Seidenfäden bestickt wurde.

Umhänge Umhänge verschiedener Art waren das gesamte Jahrhundert über als Haus- und Straßenkleidung beliebt. Die Pelerinen und Capes variierten in der Länge, wurden offen oder geschlossen, vorne geknotet

oder im Rücken gebunden getragen. Säume waren mit Rüschen- oder Spitzenarbeit verziert, die Rückenpartie konnte mit Stickereien geschmückt sein, meist abgestimmt auf weitere → Accessoires wie → Brusttuch und Schürze. Für draußen wurde der Umhang zweckmäßig großzügiger bemessen, besaß Schlitz für die Arme und nicht selten eine Kapuze. Im Winter war er aus schweren, wärmenden Stoffen gefertigt und beispielsweise mit Pelz abgefüttert oder verbrämt. Erst als der Umfang der Kleider es zuließ, wurde der bodenlange Umhang gegen Ende des Jahrhunderts durch einen zugeschnittenen Mantel ersetzt.

Undress Informelle Alltags-, Reise- und Freizeitkleidung.

Literatur- und Quellenverzeichnis

1. Quellen

1.1 *Pocket memorandum books*

Annual Present for the Ladies or a New and Fashionable Ladies Pocket Book for the Year 1788 (1787). London: printed by L. Wayland.

Harris's British Ladies Complete Pocket Memorandum Book for the Year 1792 (1791). London: printed for H. Goldney.

Harris's Original British Ladies Complete Pocket Memorandum Book for the Year 1782 (1781). London: printed for J. W. Pasham.

Lane's Ladies Museum or Complete Pocket Memorandum Book for the Year 1792 (1791). London: printed for W. Lane.

Marshall's Cabinet of Fashion 1844-1847 (1843-1846). London: printed for Suttaby & Co.

The Ladies Compleat Pocket-Book for the Year of our Lord 1753 (1752). London: printed for John Newbery.

The Ladies Complete Pocket-Book for the Year of our Lord 1760 (1759). London: printed only for John Newbery.

The Ladies Complete Pocket-Book for the Year of our Lord 1770 (1769). London: printed only for Newbery and Carnan.

The Ladies Miscellany, or New, Useful and Entertaining Companion for the Year 1787 (1786). London: printed for J. Brown.

The Ladies Miscellany, or New, Useful and Entertaining Companion for the Year 1789 (1788). London: printed for J. Brown.

The Ladies Museum, or Complete Pocket Memorandum Book for the Year 1774 (1773). London: printed for W. Lane.

The Ladies' Own Memorandum Book, or daily Pocket Journal for the Year 1769 (1768). London: printed for Robinson and Roberts; and T. Slack, Newcastle.

The Ladies' Own Memorandum Book, or daily Pocket Journal for the Year 1771-1780 (1770-1779). London: printed for G. Robinson; and T. Slack, Newcastle.

1.2 Andere

A New Memorandum Book (1749). London: printed for R. Dodsley.

Austen, Jane (1813): *Pride and Prejudice*. London: Penguin Books, 1994.

Callot, Jacques (1624): *La Noblesse de Lorraine*. Nancy.

Campbell, R. (1747): *The London Tradesman*. London: printed by T. Gardner.

Cartwright, Mrs (1777): *Letters on Female Education Addressed to a Married Lady*. London: printed for Edward and Charles Dilly.

Chodowiecki, Daniel Nikolaus: *Habillemens Berlinois, Coëffures Berlinoises*. In: *Königl. Grossbr. u. Churf. Braunsch. Lüneb. Genealogischer Kalender auf das Jahr 1779* (1778). Lauenburg: J. G. Berenberg.

Chodowiecki, Daniel Nikolaus: *Natürliche und affectirte Handlungen des Lebens*. In: *Almanac de Goettingue pour l'année 1780* (1779). Göttingen: J. C. Dietrich.

Chodowiecki, Daniel Nikolaus: *Occupations des Dames*. In: *Almanac Genealogique pour l'année 1781* (1780). Berlin.

Defoe, Daniel (1725): *Every-body's Business, is No-body's Business*. London.

Esnauts, Jaques; Rapilly, Michel: *La Galerie des Modes et Costumes Français*. Erschienen 1778-1787. Paris.

Essex, John (1722): *The Young Ladies Conduct, or Rules for Education*. London: printed and sold by John Brotherton.

Essex, John (1728): *The Dancing-Master: or, The Whole Art and Mystery of Dancing Explained*. London: printed and sold by him, and J. Brotherton.

Franklin, Benjamin (1750): *Reflections on Courtship and Marriage. In two Letters to a Friend*. London: re-printed and sold by Charles Corbet.

Gravelot, Hubert (1744/45): *Suites de Figures de Mode*. London.

Gregory, John (1774): *A Father's Legacy to his Daughters*. London: printed for W. Strahan, T. Cadell, and W. Creech, Edingburgh.

Heideloff, Nikolaus: *Gallery of Fashion*. Erschienen 1794-1803. London.

Hérisset, Antoine (1729): *Recueil des Différentes Modes du Temps*. Paris.

Hollar, Wenceslaus (1640): *Ornatus Muliebris Anglicanus or the Severall Habits of English Women from the Nobilite to the Contry Women, as they are at these Times*. London.

Hollar, Wenceslaus (1643-1644): *The Four Seasons*. London. (1641, ³/₄ Figuren)

Hollar, Wenceslaus (1643): *Theatrum Mulierum, sive Varietas atq[ue] Differentia Habituum Fæminei sexus, diuersorum Europae Nationum hodierno Tempore vulgo in usu*. London.

Hollar, Wenceslaus (1644): *Aula Veneris sive Varietas Fæminini Sexus, diversarum Europæ Nationum, differentiag [sic] habituum, ut in quælibet Provincia sunt apud illas nunc vsitati*. London.

Journal des Dames et des Modes („*Costumes Parisiens*“) Erschienen 1797-1839, herausgegeben von Pierre de La Mésangère. Paris.

Journal des Luxus und der Moden. Erschienen 1787-1812, herausgegeben von Friedrich Justin Bertuch. Vorgänger 1786 *Journal der Moden*. 1813 *Journal für Luxus, Mode und Gegenstände der Kunst*. 1814-1826 *Journal für Literatur, Kunst, Luxus und Mode*. 1827 *Journal für Literatur, Kunst und geselliges Leben*. Weimar: Verl. des Landes-Industrie-Comptoirs.

La Belle Assemblée or Bell's Court and Fashionable Magazine. Erschienen 1806-1832. London: printed for J. Bell.

La Mode Illustrée. Erschienen 1860-1937. Paris.

Le Bon Ton. Journal de Modes, Littérature, Beaux-Arts, Théâtres. Erschienen 1834-1874. Paris.

Le Cabinet des Modes ou les Modes Nouvelles, décrites d'une manière claire et précise, et représentées par des Planches en Taille-douce, enluminées. Erschienen 1785-1786. Paris: Buisson.

Le Journal de la Mode et du Goût, ou Amusemens du Salon et de la Toilette. Erschienen 1790-93. Paris: Buisson.

Le Journal des Demoiselles. Erschienen 1833-1922. Seit 1869 *Le Journal des Demoiselles et Petit Courrier des Dames*. Paris.

Le Magasin des Modes Nouvelles Françaises et Anglaises. Erschienen 1786-1789. Paris: Buisson.

Le Moniteur de la Mode. Journal du Grand Monde. Erschienen 1843-1913, herausgegeben von Adolphe Goubaud. Paris.

Les Modes Parisiennes Illustrées. Erschienen 1843-1885. Paris: Aubert et Cie.

Mercure Galant. Sporadisch erschienen 1672-1674. 1677 unter dem Titel *Nouveau Mercure Galant*. Seit 1678 wieder unter dem ursprünglichen Titel. Paris: Theodore Girard.

Nivelon, François (1737): *The Rudiments of Genteel Behavior*. [London].

Pandora oder Kalender des Luxus und der Moden. Erschienen 1787-1789, herausgegeben von Friedrich Justin Bertuch und Georg Melchior Kraus. Weimar, Leipzig: G. J. Göschen.

Petrie, Adam (1720): *Rules of Good Deportment, or of Good Breeding. For the Use of Youth*. Edingburgh.

Poor Robin. An Almanack of the Old and New Fashion (1702). Erschienen ab Mitte der 1660er Jahre bis 1828. London: printed for the Company of Stationers.

Rameau, Pierre (1725): *Le Maître à Danser*. Paris: Villette.

The Christians-Pocket Book, or a Bundle of Familiar Exhortations to the Practice of Piety (1726). Edinburgh: printed and sold by Pearsons Closs.

The Fashionable Magazine, or Lady's and Gentleman's Monthly Recorder of New Fashions (1786). London: printed for Harrison & Co.

The House-Keeper's Pocket-Book and Compleat Family Cook (1733). London: printed for T. Worrall.

The Ladies Diary, or the Womens Almanack for the Year of Our Lord 1706 (1706). London: printed by J. Wilde for the Company of Stationers.

The Ladies' Magazine, or the Universal Entertainer by Jasper Goodwill, of Oxford, Esq. Erschienen 1749-1753. London: printed for the proprietors.

The Lady's Magazine, or Entertaining Companion for the Fair Sex, appropriated solely to their Use and Amusement. Erschienen 1770-1832. London: printed for Robinson and Roberts.

The Lady's Magazine, or Polite Companion for the Fair Sex. Erschienen 1759-1763, herausgegeben von Oliver Goldsmith. London: printed for J. Wilkie.

The Lady's Magazine, or The Compleat Library. Erschienen 1738-39. London: printed by T. Dormer.

The Lady's Monthly Museum, or Polite Repository of Amusement and Instruction, being an Assemblage of what can tend to please the Fancy, Instruct the Mind or Exalt the Character of the British Fair. Erschienen 1798-1832. 1829-1832

unter dem Titel *The Ladies Museum*. 1832-1847 im Zusammenschluss mit *The Lady's Magazine* und *La Belle Assemblée* als *The Lady's Magazine and Museum of Belle Lettres*. London: Vernor and Hood.

The Magazine à la Mode, or Fashionable Miscellany (1777). London: printed for J. Wenman.

The Magazine of Female Fashions of London and Paris. Erschienen 1786-1806. London: printed for R. Phillips.

The Mercury Gallant. Containing Many True and Pleasant Relations of what hath passed at Paris (1673). London: printed by T. R. and N. T. for Dorman Newman, and Jonathan Edwin.

The New Art of Gardening with the Gardener's Almanack (1718). London: printed for Peter Parker.

The New Lady's Magazine, or Polite and Entertaining Companion for the Fair Sex. Erschienen 1786-1795, herausgegeben von Charles Stanhope. London.

The Pasty-Cook's Vade-mecum, or a Pocket Companion for Cooks, House-Keepers, Country Gentlewomen, &c. (1705). London: printed for Abel Roper.

The Polite Academy, or School of Behaviour for Young Gentleman and Ladies (1762). London: printed for R. Baldwin, and B. Collins, Salisbury.

The Repository of Arts, Literature, Commerce, Manufactures, Fashions and Politics. Erschienen 1809-1828. London: printed for R. Ackermann.

The Secretary's Guide (1734). London: printed for A. Bettsworth and C. Hitch, R. Ware, J. Hodges.

The Spectator. Erschienen 1711-1714, herausgegeben von Richard Steele und Joseph Addison. London.

The Tatler. Erschienen 1709-1711, herausgegeben von Richard Steele und Joseph Addison. London.

The Town and Country Magazine, or Universal Repository of Knowledge, Instruction and Entertainment. Erschienen 1769-1792. London: printed for A. Hamilton.

The Universal Pocket-Book (1740). London: printed for T. Cooper.

Towle, Matthew (1770): *The Young Gentleman and Lady's Private Tutor*. London.

Vox Stellarum, being an Almanack for the Year of Human Redemption 1701 (1701). Erschienen 1701-1927, herausgegeben von Francis Moore bis 1715. London: printed by T. Hodgkin for the Company of Stationers.

Watteau, Antoine (1709/10): *Figures de Mode*. Paris.

2. Sekundärliteratur

Ackermann, Astrid (2005): *Paris, London und die europäische Provinz. Die frühen Modejournale 1770-1830*. (Diss., Univ. Jena 2004). Frankfurt am Main u.a.: Peter Lang.

Adburgham, Alison (1972): *Women in Print. Writing Women and Women's Magazines from the Restoration to the Accession of Victoria*. London: George Allan and Unwin.

Alexander, David (1996): William Sharp. In: Turner, Jane (Hg.): *The Dictionary of Art*. 34 Bände. London, New York, Bd. 28, S. 557–558.

Alexander, David; Godfrey, Richard (Hg.) (1980): *The Reproductive Print from Hogarth to Wilkie*. (Ausst.-Kat. Yale Center for British Art, New Haven). New Haven: Yale Univ. Press.

Alexander, Julia Marciari (1999): *Self-fashioning and Portraits of Women at the Restoration Court. The Case of Peter Lely and Barbara Villiers, Countess of Castlemaine 1660-1668*. Dissertation. Yale. Yale University.

Allen, Brian (1987): *Francis Hayman*. New Haven, London: Yale Univ. Press.

Annas, Alicia M. (1983): The Elegant Art of Movement. In: Maeder, Edward (Hg.): *An Elegant Art. Fashion & Fantasy in the Eighteenth Century*. (Ausst.-Kat. Los Angeles County Museum of Art Collection of Costumes and Textiles, Los Angeles). Los Angeles: Los Angeles County Museum of Art, S. 35–58.

Aresty, Esther B. (1970): *The Best Behavior. The Course of Good Manners from Antiquity to the Present as Seen Through Courtsey and Etiquette Books*. New York: Simon and Schuster.

Arnold, Janet (1985): *Patterns of Fashion I. Englishwomen's Dresses and their Construction c. 1660-1860*. London: Macmillan.

- Aronson, Julie; Wieseman, Marjorie E. (2006): *Perfect Likeness. European and American Portrait Miniatures from the Cincinnati Art Museum*. (Ausst.-Kat. Cincinnati Art Museum, Cincinnati; Columbia Museum of Art, Columbia). New Haven: Yale Univ. Press.
- Ashelford, Jane (1996): *The Art of Dress. Clothes and Society 1500-1914*. London: National Trust.
- Ashton, Geoffrey; Burnim, Kalman A.; Wilton, Andrew (Hg.) (1997): *Pictures in the Garrick Club. A Catalogue of the Paintings, Drawings, Watercolours and Sculpture*. London: Garrick Club u.a.
- Aspinal, A. W. (1980): *Catalogue of the Pepys Library at Magdalen College, Cambridge*.
Bd. 3, Prints and Drawings 1. Cambridge: Brewer.
- Barker-Benfield, G. J. (1992): *The Culture of Sensibility. Sex and Society in Eighteenth-Century Britain*. Chicago, London: Univ. of Chicago Press.
- Barta-Fliedl, Ilsebill (1987): Der disziplinierte Körper. Bürgerliche Körpersprache und ihre geschlechtliche Differenzierung am Ende des 18. Jahrhunderts. In: Barta-Fliedl, Ilsebill (Hg.): *Frauen, Bilder, Männer, Mythen. Kunsthistorische Beiträge*. Berlin, S. 84–106.
- Batchelor, Jennie (2003): Fashion and Frugality. Eighteenth-century Pocket Books for Women. In: *Studies in Eighteenth Century Culture*, H. 32, S. 1–18.
- Batchelor, Jennie (2005): *Dress, Distress and Desire. Clothing and the Female Body in Eighteenth-Century Literature*. Basingstoke, Hampshire: Palgrave MacMillan.
- Bauer, Jens-Heiner (1982): *Daniel Nikolaus Chodowiecki. Das druckgraphische Werk. Die Sammlung Wilhelm Burggraf zu Dohna-Schlobitten*. Hannover: Bauer.
- Baumbach, Gabriele; Bischoff, Cordula (Hg.) (2003): *Frau und Bildnis 1600-1750. Barocke Repräsentationskultur an europäischen Fürstenhöfen*. Kassel: Kassel Univ. Press.
- Baumgärtel, Bettina (1989): Freiheit, Gleichheit, Schwesterlichkeit. Der Freundschaftskult der Malerin Angelika Kaufmann. In: Schmidt-Linsenhoff, Viktoria (Hg.): *Sklavin oder Bürgerin? Französische Revolution und neue Weiblichkeit 1760-1830*. (Ausst.-Kat. Historisches Museum, Frankfurt). Marburg: Jonas, S. 325–340.

- Bechtoldt, Frank-Andreas; Weiss, Thomas (Hg.) (1996): *Weltbild Wörlitz. Entwurf einer Kulturlandschaft*. (Ausst.-Kat. Staatliche Schlösser und Gärten Wörlitz, Oranienbaum, Luisium in Zusammenarbeit mit der Kultur-Stiftung der Deutschen Bank und dem Deutschen Architektur-Museum Frankfurt). Ostfildern-Ruit: Hatje.
- Beitl, Klaus; Bockhorn, Olaf (Hg.) (1987): *Kleidung, Mode, Tracht*. Wien: Verein für Volkskunde.
- Belsey, Hugh (2002): *Thomas Gainsborough. A Country Life*. München u.a.: Prestel.
- Benedetti, Jean (2001): *David Garrick and the Birth of Modern Theatre*. London: Methuen.
- Benjamin, Walter (1963): *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. Drei Studien zur Kunstsoziologie*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Bentele, Günter (1992): Images und Medien-Images. In: Faulstich, Werner (Hg.): *Image, Imageanalyse, Imagegestaltung*. Bardowick: Wissenschaftler-Verl., S. 152–176.
- Bentele, Günter; Seidenglanz, René (2004): *Das Image der Image Macher. Eine repräsentative Studie zum Image der PR-Branche in der Bevölkerung und eine Journalistenbefragung*. Leipzig: Inst. für Kommunikation und Medienwissenschaft.
- Berg, Maxine (2007): *Luxury and Pleasure in Eighteenth-Century Britain*. Oxford: Oxford Univ. Press.
- Berg, Maxine; Eger, Elizabeth (Hg.) (2003): *Luxury in the Eighteenth Century. Debates, Desires and Delectable goods*. London: Palgrave MacMillan.
- Berger, Dieter A. (1978): *Die Konversationskunst in England 1660-1740. Ein Sprechphänomen und seine literarische Gestaltung*. München: Fink.
- Bermingham, Ann C. (1982): *The Ideology of Landscape. Gainsborough, Constable and the English Rustic Tradition*. Dissertation. Harvard. Harvard University.
- Bermingham, Ann C. (1995): Introduction. The Consumption of Culture. Image, Object, Text. In: Brewer, John; Bermingham, Ann C. (Hg.): *The Consumption of Culture 1660-1800. Image, Object, Text*. London: Routledge, S. 1–20.

- Bignamini, Ilaria (1988): *The Accompaniment to Patronage. A Study of the Origins, Rise and Development of an Institutional System for the Arts in Britain 1692-1768*. Dissertation. London. University of London.
- Birnbacher, Dieter (2006): *Natürlichkeit*. Berlin: de Gruyter.
- Blackman, Cally (2007): *100 Years of Fashion Illustration*. London: Laurence King.
- Blum, Stella (1982): *Eighteenth-century French Fashions in Full Color. 64 Engravings from the Galerie des Modes 1778-1787*. New York: Dover Publications.
- Bober, H. (1948): The Zodiacal Miniature of the Très Riches Heures of the Duke of Berry. Its Sources and Meaning. In: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, Jg. XI, S. 1–34.
- Bocchi, Francesco (1960): Eccellenza del San Giorgio di Donatello. In: Barocchi, Paola (Hg.): *Trattati d'Arte del Cinquecento. Fra Manierismo e Controriforma*. 3 Bände. Bari: Laterza & Figli, Bd. 3, S. 125–194.
- Boehm, Gottfried (1985): *Bildnis und Individuum. Über den Ursprung der Porträtmalerei in der italienischen Renaissance*. München: Prestel.
- Boehm, Gottfried (2008): *Wie Bilder Sinn erzeugen. Die Macht des Zeigens*. Berlin: Berlin Univ. Press.
- Böhmer, Sylvia (1997): Nachahmung und Bild-Erfahrung. Gemalte Graphiken in den Stilleben Sebastian Stoskopffs. In: Kat. Straßbourg (Hg.): *Sebastian Stoskopff 1597-1657. Ein Meister des Stillebens*. (Ausst.-Kat. Musée de l'Oeuvre Notre-Dame, Straßburg; Suermondt-Ludwig-Museum, Aachen). Paris: Ed. de la Réunion des Musées Nationaux, S. 94–105.
- Bollmann, Stefan (2005): *Frauen, die lesen, sind gefährlich*. Mit einem Vorwort von Elke Heidenreich. München: Sandmann.
- Bönsch, Annemarie (2001): *Formengeschichte europäischer Kleidung*. Wien, Köln, Weimar: Böhlau.
- Borrelli, Laird (2000): *Illustrationen der Mode. Internationale Modezeichner und ihre Arbeiten*. Mit einem Essay von Ingrid Loschek. München: Stiebner.
- Borsay, Peter (1986): The Rise of the Promenade. The Social and Cultural Use of Space in the English Provincial Town c.1660-1800. In: *British Journal for Eighteenth Century Studies*, Jg. 9, S. 125–141.

- Borsay, Peter (1989): *The English Urban Renaissance. Culture and Society in the Provincial Town 1660-1770*. Oxford: Clarendon Press.
- Borsay, Peter (2006): *A History of Leisure. The British Experience since 1500*. Basingstoke: Palgrave MacMillan.
- Boucher, François (2004): *A History of Costume in the West*. With an additional chapter by Yvonne Deslandres. London: Thames & Hudson.
- Bourdieu, Pierre (1982): *Die feinen Unterschiede. Kritik der gesellschaftlichen Urteilskraft*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Breward, Christopher (1995): *The Culture of Fashion. A New History of Fashionable Dress*. Manchester: Manchester Univ. Press.
- Brewer, John (1995a): The Most Polite Age and the Most Vicious. Attitudes towards Culture as a Commodity 1660-1800. In: Brewer, John; Bermingham, Ann C. (Hg.): *The Consumption of Culture 1660-1800. Image, Object, Text*. London: Routledge, S. 341–361.
- Brewer, John (1995b): This, That and the Other. Public, Social and Private in the Seventeenth and Eighteenth Centuries. In: Castiglione, Dario; Sharpe, Lesley (Hg.): *Shifting the Boundaries. Transformation of the Languages of Public and Private in the Eighteenth Century*. Exeter: Univ. of Exeter Press, S. 1–21.
- Brewer, John (1997): *The Pleasures of the Imagination. English Culture in the Eighteenth Century*. London: Harper Collins.
- Brilliant, Richard (1997): *Portraiture*. London: Reaktion Books.
- Brown, Christopher; Vlieghe, Hans (1999): *Van Dyck 1599-1641*. (Ausst.-Kat. Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, Antwerpen; Royal Academy of Arts, London). London, Antwerpen: Royal Academy, Antwerpen Open.
- Buck, Anne (1979): *Dress in Eighteenth-Century England*. London: Batsford.
- Buck, Anne (1987): The Fashion Engravings. In: Rothstein, Natalie (Hg.): *A Lady of Fashion. Barbara Johnson's Album of Styles and Fabrics*. London: Thames & Hudson, S. 36–44.
- Buck, Anne; Matthews, Harry (1984): Pocket Guides to Fashion. Ladies' Pocket Books Published in England 1760-1839. In: *Costume*, H. 18, S. 35–58.

- Bunzel, Wolfgang (1999): Almanche und Taschenbücher. In: Fischer, Ernst; Haefs, Wilhelm; Mix, York-Gothart (Hg.): *Vom Almanach bis zur Zeitung. Ein Handbuch der Medien in Deutschland 1700-1800*. München: C. H. Beck, S. 24–36.
- Busch, Werner (1993): *Das sentimentalische Bild. Die Krise der Kunst im 18. Jahrhundert*. München: C. H. Beck.
- Buttlar, Adrian von (1982): *Der englische Landsitz 1715-1760. Symbol eines liberalen Weltentwurfs*. Mittenwald: Mäander Kunstverl.
- Buttlar, Adrian von (1989): *Der Landschaftsgarten. Gartenkunst des Klassizismus und der Romantik*. Köln: DuMont.
- Buttlar, Adrian von (2007): Schauplatz Landschaftsgarten? Arkadisches und Utopisches im Hintergrund. In: Neumeister, Mirjam (Hg.): *Die Entdeckung der Kindheit. Das englische Kinderporträt und seine europäische Nachfolge*. (Ausst.-Kat. Städel Museum, Frankfurt; Dulwich Picture Gallery, London). Köln: DuMont, S. 75–87.
- Calloway, Stephen (1980): *English Prints for the Collector*. Guildford: Lutterworth Press.
- Campbell Orr, Clarissa (2002): Queen Charlotte „Scientific Queen“. In: Campbell Orr, Clarissa (Hg.): *Queenship in Britain 1660-1837. Royal Patronage, Court Culture, and Dynastic Politics*. Manchester: Manchester Univ. Press, S. 236–266.
- Capp, Bernard (1979): *Astrology and the Popular Press. English Almanacs 1500-1800*. London, Boston: Faber and Faber.
- Carré, Jacques (Hg.) (1994a): *The Crisis of Courtesy. Studies in the Conduct Book in Britain 1600-1900*. Leiden: Brill.
- Carré, Jaques (1994): Communication et Rapports Sociaux dans les Traités de Savoir-vivre Britanniques (XVII^{ième}-XVIII^{ième} siècles). In: Montandon, Alain (Hg.): *Pour une Histoire des Traités de Savoir-vivre en Europe*. Clermont-Ferrand: Association des publications de la Faculté des lettres et sciences humaines de Clermont-Ferrand, S. 269–299.
- Carter, Philip (2001): *Men and the Emergence of Polite Society. Britain 1660-1800*. Harlow: Longman.
- Champier, Victor (1886): *Les Anciens Almanachs Illustrés*. Nachdruck Osnabrück 1976. Paris.

- Cherry, Deborah; Harris, Jennifer (1982): Eighteenth Century Portraiture and the Seventeenth Century Past. Gainsborough and van Dyck. In: *Art History*, Jg. 5, H. 3, S. 287–309.
- Childs, Fenela Ann (1984): *Prescriptions for Manners in English Courtsey Literature 1690-1760 and their Social Implications*. Unveröffentlichte Dissertation. Oxford. University of Oxford.
- Choné, Paulette; Ternois, Daniel (1992): *Jacques Callot 1592-1635*. (Ausst.-Kat. Musée Historique Lorrain, Nancy). Paris: Réunion des Musées Nationaux.
- Chrisman-Campell, Kimberly (2004): French Connections. Georgiana, Duchess of Devonshire and the Anglo-French Fashion Exchange. In: *Dress*, Jg. 31, S. 3–14.
- Clayton, Timothy (1997): *The English Print 1688-1802*. New Haven: Yale Univ. Press.
- Clifford, Helen (2001): The Printed Illustrated Catalogue. In: Snodin, Michael; Styles, John (Hg.): *Design & the Decorative Arts. Britain 1500-1900*. London: V&A Publ., S. 288–289.
- Coke, David; Borg, Alan (2011): *Vauxhall Gardens. A History*. New Haven: Yale Univ. Press.
- Coltman, Vicky (2006): *Fabricating the Antique. Neoclassicism in Britain 1760-1800*. Chicago: Univ. of Chicago Press.
- Coltman, Vicky (2009): *Classical Sculpture and the Culture of Collecting in Britain since 1760*. Oxford: Oxford Univ. Press.
- Costa, Shelley Anne (2000): *The Ladies Diary. Society, Gender and Mathematics in England 1704-1754*. Dissertation. Ithaca. Cornell University.
- Costume Prints in the British Museum*. All costume prints and drawings held by the department of prints and drawings under the title „Authorities for artists“ (1989). Bath.
- Cumming, Valerie (2004): *Understanding Fashion History*. London: Batsford.
- Cunnington, C. Willet und Phillis (1964): *Handbook of English Costume in the Eighteenth Century*. London: Faber and Faber.

- Demel, Walter (2005): *Der europäische Adel. Vom Mittelalter bis zur Gegenwart*. München: Beck.
- Dickie, George (1996): *The Century of Taste. The Philosophical Odyssey of Taste in the Eighteenth Century*. New York, Oxford: Oxford Univ. Press.
- D'Oench, Ellen (1980): *The Conversation Piece. Arthur Devis and his Contemporaries*. (Ausst.-Kat. Yale Centre for British Art, New Haven). New Haven: Yale Centre for British Art.
- D'Oench, Ellen (1996): Conversation Piece. In: Turner, Jane (Hg.): *The Dictionary of Art*. 34 Bände. London, New York, Bd. 7, S. 784–787.
- D'Oench, Ellen G. (1999): *Copper into Gold. Prints by John Raphael Smith 1751 - 1812*. New Haven: Yale Univ. Press.
- Dogramaci, Burcu (2011): *Wechselbeziehungen. Mode, Malerei und Fotografie im 19. Jahrhundert*. Marburg: Jonas.
- Dogramaci, Burcu; Lux, Sebastian; Rüter, Ulrich (Hg.) (2010): *Schnittstellen. Mode und Fotografie im Dialog*. Hamburg: ConferencePoint.
- Druitt, Sylvia (1974): Fashion Plates at the Red House Museum. In: *Costume*, Jg. 18, S. 65–69.
- Duden Etymologie. Herkunftswörterbuch der deutschen Sprache von Günther Drosdowski* (1989). Mannheim, Wien, Zürich: Dudenverl.
- Earle, Peter (1989): *The Making of the English Middle Class. Business, Society and Family Life in London 1660-1730*. London: Methuen.
- Eger, Elizabeth; Grant, Charlotte; O Gallchoir, Cliona, et al. (Hg.) (2001): *Women, Writing and the Public Sphere 1700-1830*. Cambridge: Cambridge Univ. Press.
- Elias, Norbert (1997): *Über den Prozess der Zivilisation. Wandlungen des Verhaltens in den weltlichen Oberschichten des Abendlandes*. 2 Bände. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Faderman, Lillian (1981): *Surpassing the Love of Men. Romantic Friendship and Love Between Women from the Renaissance to the Present*. New York: William Morrow.
- Faulstich, Werner (Hg.) (1992): *Image, Imageanalyse, Imagegestaltung*. Bardowick: Wissenschaftler-Verl.
- Feather, John (1985): *The Provincial Book Trade in Eighteenth Century England*. Cambridge: Cambridge Univ. Press.

- Fehn, Ivonne (2008): Die Kunst der Stunde. In: Vetter-Liebenow, Gisela; Belting, Isabella (Hg.): *Schick und schrill. Modekarikaturen und Modezeichnungen aus drei Jahrhunderten*. (Ausst.-Kat. Wilhelm-Busch-Museum, Hannover). München: Hirmer, S. 23–27.
- Feist, Timothy (2005): *The Stationers' Voice. The English Almanac Trade in the Early Eighteenth Century*. Philadelphia: American Philosophical Society.
- Filipczak, Zirka Zaremba (1991): Reflections on Motifs in van Dyck's Portraits. In: Wheelock, Arthur K.; Barnes, Susan J.; Held, Julius S.; Brown, Christopher (Hg.): *Van Dyck. Paintings*. (Ausst.-Kat. National Gallery of Art, Washington). Antwerp: Mercatorfonds, S. 59–69.
- Fleig, Anne (1994): Literarische Frauenfreundschaften im kulturellen Rahmen des Weimarer Hofes. In: Evangelische Akademie Baden (Hg.): *Freundinnen. Über Frauenfreundschaften und Frauenbeziehungen*. Karlsruhe: Herrenalber Protokolle, S. 31–53.
- Foister, Susan; Jones, Rica; Mesley, Oliver (1997): *Young Gainsborough*. (Ausst.-Kat. National Gallery, London; Castle Museum, Norwich; Laing Art Gallery, Newcastle). London: Apollo Magazine.
- Foreman, Amanda (2003): *Die Herzogin von Devonshire. Das Leben einer leidenschaftlichen Frau*. München: Piper.
- Foucart, Jaques (1989): Peter Lely. Dutch History Painter. In: *The Hoogsteder-Naumann Mercury*, H. 8, S. 17–26.
- Frey, Dagobert (1942): *Englisches Wesen in der bildenden Kunst*. Stuttgart, Berlin: Kohlhammer.
- Fukai, Akiko; Suoh, Tamami; Iwagami, Miki; Koga, Reiko; Nii, Rie (2002): *Fashion. Die Sammlung des Kyoto Costume Institute. Eine Modegeschichte vom 18. bis 20. Jahrhundert*. Köln u.a.: Taschen.
- Gage, John (1979): *Zwei Jahrhunderte englische Malerei. Britische Kunst und Europa 1680 bis 1880*. München: Haus der Kunst München e.V.
- Garnett, Oliver; Byrde, Penelope (1994): *The Museum of Costume & Assembly Rooms Bath. Authorised Guide*. Bath: Published by the Museums and Historic Buildings section of Bath City Council in Association with the National Trust.
- Gattineau-Sterr, Susanne (1996): *Die Trachtenbücher des 16. und 17. Jahrhunderts: eine Untersuchung zu ihrer Entstehung, Entwicklung und Bedeutung im kunsthistorischen Zusammenhang*. Dissertation. Bern. Universität Bern.

- Gaudriault, Raymond (1983): *La Gravure de Mode Feminine en France*. Paris: Les Éditions de l'Amateur.
- Gaudriault, Raymond (1988): *Répertoire de la Gravure de Mode Française des Origines à 1815*. Paris: Promodis.
- Ginsburg, Madeleine (1980): *An Introduction to Fashion Illustration*. London: Compton.
- Girouard, Mark (1966a): English Art and Rococo I. Coffee at Slaughter's. In: *Country Life*, Jg. 139, H. 1, S. 58–61.
- Girouard, Mark (1966b): English Art and Rococo II. Hogarth and his Friends. In: *Country Life*, Jg. 139, H. 2, S. 188–190.
- Girouard, Mark (1966c): English Art and Rococo III. The Two Worlds of St. Martin's Lane. In: *Country Life*, Jg. 139, H. 3, S. 224–227.
- Girouard, Mark (1978): *Life in the English country house. A Social and Architectural History*. London, New Haven: Yale Univ. Press.
- Gockel, Bettina (1999): *Kunst und Politik der Farbe. Gainsboroughs Porträtmalerei*. Berlin: Gebr. Mann Verlag.
- Gordenker, Emilie E. S. (2001): *Anthony van Dyck and the Representation of Dress in Seventeenth-Century Portraiture*. Turnhout: Brepols.
- Görner, Karin (1989): Freundinnen. In: Schmidt-Linsenhoff, Viktoria (Hg.): *Sklavin oder Bürgerin? Französische Revolution und neue Weiblichkeit 1760-1830*. (Ausst.-Kat. Historisches Museum, Frankfurt). Marburg: Jonas, S. 740–748.
- Grand-Carteret, John (1968): *Les Almanachs Français. Bibliographie – Iconographie 1600-1895*. Reprint von 1896. Paris.
- Greig, Hannah (2006): Leading the Fashion. The Material Culture of London's „beau monde“. In: Styles, John; Vickery, Amanda (Hg.): *Gender, Taste, and Material Culture in Britain and North America 1700-1830*. New Haven: Yale Univ. Press, S. 293–315.
- Greig, Hannah (2009): Dressing for Court. Sartorial Politics and Fashion News in the Age of Mary Delany. In: Laird, Mark; Weisberg-Roberts, Alicia (Hg.): *Mrs Delany and her Circle*. (Ausst.-Kat. Yale Center for British Art, New Haven; Sir John Soane's Museum, London; Fitzwilliam Museum, Cambridge). London: Yale Univ. Press, S. 80–93.

- Griem, Julika (2007): Spaziergänge, Ausritte, Kutschfahrten. Aspekte einer sozialen und ästhetischen Choreografie der Bewegung in Jane Austens Romanen. In: Gellhaus, Axel; Moser, Christian; Schneider, Helmut J. (Hg.): *Kopflandschaften – Landschaftsgänge. Kulturgeschichte und Poetik des Spaziergangs*. Köln, Weimar, Wien: Böhlau, S. 185–200.
- Griffiths, Antony (1996): *Prints and Printmaking. An Introduction to the History and Techniques*. London: British Museum Press.
- Griffiths, Antony (1998): *The Print in Stuart Britain 1603-1689*. (Ausst.-Kat. British Museum, London). London: British Museum Press.
- Groschner, Gabriele (2004): Einleitung. Eine Geste des Beschreibens und des Erfassens. In: Groschner, Gabriele; Fraueneder, Hilde (Hg.): *Beredte Hände. Die Bedeutung von Gesten in der Kunst des 16. Jahrhunderts bis zur Gegenwart*. (Ausst.-Kat. Residenzgalerie, Salzburg). Salzburg: Residenzgalerie, S. 7–18.
- Gundlach, F. C. (2001): *Die Pose als Körpersprache*. Mit einem Essay von Klaus Honnef (Ausst.-Kat. Staatliche Museen zu Berlin, Kunstbibliothek). Köln: Walther König.
- Habermas, Jürgen (1990): *Strukturwandel der Öffentlichkeit. Untersuchungen zu einer Kategorie der bürgerlichen Gesellschaft*. Frankfurt: Suhrkamp.
- Hallett, Mark; Riding, Christine (2006): *Hogarth*. (Ausst.-Kat. Musée du Louvre, Paris; Tate Britain, London; La Caixa, Madrid). London: Tate Publ.
- Hammelmann, Hans; Boarse, T. S. (1975): *Book Illustrators in Eighteenth Century England*. New Haven, London: Yale Univ. Press.
- Hammerschmidt, Valentin; Wilke, Joachim (1990): *Die Entdeckung der Landschaft. Englische Gärten des 18. Jahrhunderts*. Stuttgart: Dt.-Verlags-Anstalt.
- Harris, John (1997): *Dickie Bateman und seine Bedeutung für die frühe Chinoiserie in England*. In: Weiss, Thomas (Hg.): *Sir William Chambers und der englisch-chinesische Garten in Europa*. Ostfildern-Ruit: Hatje, S. 43–46.
- Harris, Michael (1981): Review Article. Astrology, Almanacks and booksellers. In: *Publishing History*, H. 8, S. 87–104.
- Hay, Douglas; Rogers, Nicholas (1997): *Eighteenth-Century English Society. Shuttles and Swords*. Oxford, New York: Oxford Univ. Press.

- Heal, Ambrose (1925): *London Tradesmen's Cards of the XVIII Century*. London: Batsford, 1925.
- Heal, Ambrose (1927): The Trade Cards of Engravers. In: *The Print Collector's Quarterly*, H. July, S. 218–250.
- Heal, Felicity; Holmes, Clive (1994): *The Gentry in England and Wales 1500-1700*. Basingstoke: Macmillan.
- Hearn, Karen (Hg.) (2009): *Van Dyck & Britain*. (Ausst.-Kat. Tate Britain, London). London: Tate Publ.
- Henning, Andreas (2010): „patrona assoluta dell'anima mia“. Tizians „Dame in Weiß“. In: Henning, Andreas; Ohlhoff, Günter (Hg.): *Tizian. Die Dame in Weiß*. (Ausst.-Kat. Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Gemäldegalerie Alte Meister, Dresden). Dresden: Sandstein, S. 8–21.
- Herbst, Katrin (2002): *Schönheit als Tugend. Sir Godfrey Kneller und die englische Porträtmalerei um 1700*. Dissertation. Berlin. Berlin Freie Universität.
- Holland, Vyvyan (1955): *Hand-coloured Fashion Plates 1770-1899*. London: Batsford.
- Hope, Ann M. (1988): *The Theory and Practice of Neoclassicism in English Painting. The Origins, Development, and Decline of an Ideal*. New York, London: Garland Publishing.
- Hunnisett, Basil (1980): *A Dictionary of British Steel Engravers*. Leigh-on-Sea: Lewis.
- Hunt, Margaret R. (1996): *The Middling Sort. Commerce, Gender, and the Family in England 1680-1780*. Berkeley: Univ. of California Press.
- Johnson, E. D. (1986): *Paintings of the British Social Scene. From Hogarth to Sickert*. London: Weidenfeld & Nicolson.
- Jones, Vivien (Hg.) (2000): *Women and Literature in Britain 1700-1800*. Cambridge: Cambridge Univ. Press.
- Junk, Victor (1977): *Handbuch des Tanzes*. Nachdr. d. Ausg. Stuttgart 1930. Hildesheim, New York: Olms.
- Kat. London (1979): *Hollar to Heidehoff*. An exhibition of fashion prints drawn from the collections of members of the Costume Society and held at the Victoria and Albert Museum, London. London: Costume Society.

- Kat. München (Hg.) (2001): *Nylon & Caprisonne. Das fünfzigste Jahre Gefühl*. (Ausst.-Kat. Münchner Stadtmuseum, München). Wolfratshausen: Ed. Minerva.
- Kat. Preston (Hg.) (1983): *Polite Society. Portraits of the English Country Gentleman and his Family*. (Ausst.-Kat. Harris Museum and Art Gallery, Preston; National Portrait Gallery, London). Preston: Harris Museum and Art Gallery.
- Kaufhold, Enno (1993): Fixierte Eleganz. Fotografien der Berliner Mode. In: Gundlach, Friedrich Christian; Aschke, Katja (Hg.): *Berlin en vogue. Berliner Mode in der Photographie*. (Ausst.-Kat. Berlinische Galerie, Museum für Moderne Kunst, Photographie und Architektur, Martin-Gropius-Bau, Berlin; Münchner Stadtmuseum, Fotomuseum, München; Museum für Kunst und Gewerbe Hamburg, Hamburg). Tübingen, Berlin: Wasmuth, S. 13–46.
- Kaut, Hubert (1970): *Modeblätter aus Wien. Mode und Tracht von 1770-1914*. Wien, München: Verl. Jugend u. Volk.
- Kennedy, Rachel (2001): Fashion Magazines. In: Snodin, Michael; Styles, John (Hg.): *Design & the Decorative Arts. Britain 1500-1900*. London: V&A Publ., S. 240–241.
- Kidson, Alex (2002): *George Romney*. (Ausst.-Kat. Walker Art Gallery, Liverpool; National Portrait Gallery, London; The Huntington Library, Art Collections, and botanical Gardens, San Marino). London: National Portrait Gallery Publ.
- Klein, Hannelore (1967): *There is No Disputing About Taste. Untersuchungen zum englischen Geschmacksbegriff im 18. Jahrhundert*. Münster: Aschendorff.
- Klein, Lawrence E. (1974): The Third Earl of Shaftesbury and the Progress of Politeness. In: *Eighteenth-Century Studies*, H. 8, S. 186–214.
- Klein, Lawrence E. (1993): Gender, Conversation and the Public Sphere in Early Eighteenth-Century England. In: *Textuality and Sexuality: Reading Theories and Practices*, Jg. 1993, S. 100–115.
- Klein, Lawrence E. (1995): Politeness for Plebes. Consumption and Social Identity in Early Eighteenth-Century England. In: Brewer, John; Bermingham, Ann C. (Hg.): *The Consumption of Culture 1660-1800. Image, Object, Text*. London: Routledge, S. 362–382.

Klein, Lawrence E. (2002): Politeness and the Interpretation of the British Eighteenth Century. In: *The Historical Journal*, Jg. 45, H. 4, S. 869–899.

Kleinert, Annemarie (1980): *Die frühen Modejournale in Frankreich. Studien zur Literatur der Mode von den Anfängen bis 1848*. Berlin: Erich Schmidt.

Kleinert, Annemarie (2004): Die französischsprachige Konkurrenz des Journal des Luxus und der Moden. In: Borchert, Angela; Dressel, Ralf (Hg.): *Das Journal des Luxus und der Moden*. Heidelberg: Universitätsverlag Winter, S. 195–215.

Knopf, Jan (1999): Kalender. In: Fischer, Ernst; Haefs, Wilhelm; Mix, York-Gothart (Hg.): *Vom Almanach bis zur Zeitung. Ein Handbuch der Medien in Deutschland 1700-1800*. München: C. H. Beck, S. 121–137.

Körner, Hans (2009): Simonetta Vespucci. Konstruktion, Dekonstruktion und Rekonstruktion eines Mythos. In: Schumacher, Andreas (Hg.): *Botticelli. Bildnis – Mythos – Andacht*. (Ausst.-Kat. Städel Museum, Frankfurt am Main). Ostfildern: Hatje Cantz, S. 57–70.

Köstler, Andreas (1998): Das Portrait. Individuum und Image. In: Köstler, Andreas; Seidl, Ernst (Hg.): *Bildnis und Image. Das Porträt zwischen Intention und Rezeption*. Köln, Weimar, Wien: Böhlau, S. 9–14.

Kreuder, Petra (2008): *Die bewegte Frau. Weibliche Ganzfigurenbildnisse in Bewegung vom 16. bis zum 19. Jahrhundert*. Weimar: VDG.

Kuhl, Isabel (2008): *Cesare Vecellios Habiti Antichi et Moderni. Ein Kostüm-Fachbuch des 16. Jahrhunderts*. Dissertation. Köln. Universität zu Köln.

Landes, Joan B. (Hg.) (1998): *Feminism, the Public and Private*. Oxford, New York: Oxford Univ. Press.

Langford, Paul (1989): *A Polite and Commercial People. England 1727-1783*. Oxford: Clarendon Press.

Langley Moore, Doris (1971): *Fashion Through Fashion Plates*. London: Ward Lock.

Lankheit, Klaus (1952): *Das Freundschaftsbild der Romantik*. Heidelberg: Winter.

Leca, Benedict (Hg.) (2010): *Thomas Gainsborough and the Modern Woman*. (Ausst.-Kat. Cincinnati Art Museum, Cincinnati; San Diego Museum of Art, San Diego). London: Giles.

- Lemire, Beverly (1991): *Fashion's Favourite. The Cotton Trade and the Consumer in Britain 1660-1800*. Oxford: Oxford Univ. Press.
- Lemire, Beverly (1997): *Dress, Culture and Commerce. The English Clothing Trade Before the Factory 1660-1800*. Basingstoke, London: Macmillan.
- Lerche, Christine (2006): *Painted Politeness. Private und öffentliche Selbstdarstellung im conversation piece des Johann Zoffany*. Weimar: VDG.
- Lichtenberg, Georg C.; Mare, Margaret L.; Quarell, William H. (1938): *Lichtenberg's Visits to England as Described in his Letters and Diaries*. Oxford: Clarendon Press.
- Loschek, Ingrid (1991): *Mode – Verführung und Notwendigkeit. Struktur und Strategie der Aussehensveränderungen*. München: Bruckmann.
- Loschek, Ingrid (1999): *Reclams Mode- und Kostümllexikon*. Stuttgart: Reclam.
- Loschek, Ingrid (2007): *Wann ist Mode? Strukturen, Strategien und Innovationen*. Berlin: Reimer.
- Lukowski, Jerzy (2003): *The European Nobility in the Eighteenth Century*. Basingstoke, New York: Palgrave MacMillan.
- Lüthe, Rudolf; Fontius, Martin (2000): Geschmack und Geschmacksurteil. In: Barck, Karlheinz (Hg.): *Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden*. Stuttgart, Weimar: Metzler, S. 792–819.
- Mackrell, Alice (1997): *An Illustrated History of Fashion. 500 Years of Fashion Illustration*. London: Costume & Fashion Press.
- MacLeod, Catharine; Alexander, Julia Marciari (Hg.) (2001): *Painted Ladies. Women at the Court of Charles II*. (Ausst.-Kat. National Portrait Gallery, London). London, New Haven: National Portrait Gallery Publ.
- Mannings, David (2000): *Sir Joshua Reynolds. A Complete Catalogue of his Paintings*. 2 Bände. New Haven: Yale Univ. Press.
- Mason, John E. (1935): *Gentlefolk in the Making. Studies in the History of English Courtesy Literature and Related Topics from 1531 to 1774*. New York: Octagon Books, 1971.

- Matthews, Harry (2004): The Fashionable Image. A Celebration of the Harry Matthews Collection of Prints and Pocket Books in the Museum of London. In: *Costume*, Jg. 38, S. 112–115.
- Mauser, Wolfram; Becker-Cantarino, Barbara (Hg.) (1991): *Frauenfreundschaft – Männerfreundschaft. Literarische Diskurse im 18. Jahrhundert*. Tübingen: Niemeyer.
- Mayerhofer-Llanes, Andrea (2005): Modeillustrationen im 19. Jahrhundert. In: Hansen, Dorothee; Herzogenrath, Wulf (Hg.): *Monet und Camille. Frauenporträts im Impressionismus*. (Ausst.-Kat. Kunsthalle Bremen, Bremen). München: Hirmer, S. 214–227.
- McCorquodale, Charles (1995): *Renaissance. Meisterwerke der Malerei*. Künzelsau: Sirius.
- McCreery, Cindy (1997): Keeping up with the Bon Ton. The Tete-à-Tete Series in the Town and Country Magazine. In: Barker, Hannah; Chalus, Elaine (Hg.): *Gender in Eighteenth-Century England. Roles, Representations and Responsibilities*. London: Longman, S. 207–229.
- McCreery, Cindy (2004): *The Satirical Gaze. Prints of Women in Late Eighteenth-Century England*. Oxford: Oxford Univ. Press.
- McKendrick, Neil (1982): The Commercialization of Fashion. In: McKendrick, Neil; Brewer, John; Plumb, J. H. (Hg.): *The Birth of a Consumer Society. The Commercialisation of Eighteenth Century England*. London: Europa Publications, S. 34–99.
- McKendrick, Neil (1997): Die Ursprünge der Konsumgesellschaft. Luxus, Neid und soziale Nachahmung in der englischen Literatur des 18. Jahrhunderts. In: Siegrist, Hannes (Hg.): *Europäische Konsumgeschichte. Zur Gesellschafts- und Kulturgeschichte des Konsums*. Frankfurt: Campus Verl., S. 75–107.
- McKendrick, Neil; Brewer, John; Plumb, J. H. (Hg.) (1982): *The Birth of a Consumer Society. The Commercialisation of Eighteenth Century England*. London: Europa Publications.
- McMaster, Juliet (2004): *Reading the Body in the Eighteenth-Century Novel*. Basingstoke: Palgrave MacMillan.
- Mentges, Gabriele (2004): Vestimentäres Mapping. Trachtenbücher und Trachtenhandschriften des 16. Jahrhunderts. In: *Waffen- und Kostümkunde. Zeitschrift für Waffen- und Kleidungsgeschichte*, Jg. 2004, H. 1, S. 19–36.

- Millar, Oliver (1982): *Van Dyck in England*. (Ausst.-Kat. National Portrait Gallery, London). London: National Portrait Gallery.
- Millar, Oliver Sir (1978): *Sir Peter Lely 1618-80*. (Ausst.-Kat. National Portrait Gallery, London). London: National Portrait Gallery.
- Mingay, Gordon E. (1976): *The Gentry. The Rise and Fall of a Ruling Class*. London, New York: Longman.
- Mix, York-Gothart (1987): *Die deutschen Musen-Almanache des 18. Jahrhunderts*. (Diss., Univ. München 1986). München: Beck.
- Morris, Pam (Hg.) (2004): *Conduct Literature for Women 1720-1770*. London: Pickering & Chatto.
- Morris, Pam (Hg.) (2005): *Conduct Literature for Women 1770-1830*. London: Pickering & Chatto.
- Neumeister, Mirjam (Hg.) (2007): *Die Entdeckung der Kindheit. Das englische Kinderporträt und seine europäische Nachfolge*. (Ausst.-Kat. Städel Museum, Frankfurt; Dulwich Picture Gallery, London). Köln: DuMont.
- Nevinson, John L. (1950): Fashion Plates and Fashion 1625-1635. In: *Apollo*, Jg. 51, S. 138–140.
- Nevinson, John L. (1955): The Mercury Gallant or European Fashions in the 1670ties. In: *Connoisseur*, Jg. 136, S. 87–91.
- Nevinson, John L. (1967): Origin and Early History of the Fashion Plate. In: *United States National Museum Bulletin*, Jg. 250, S. 67–91.
- Nicoll, Allardyce (1980): *The Garrick Stage. Theatres and Audience in the Eighteenth Century*. Manchester: Manchester Univ. Press.
- Nünning, Vera (1996a): Die Kultur der Empfindsamkeit. Eine mentalitätsgeschichtliche Skizze. In: Nünning, Ansgar (Hg.): *Eine andere Geschichte der englischen Literatur*. Trier: WVT, S. 107–126.
- Nünning, Vera (1996b): „The Slaves of our Pleasures“ oder „Our Companions and Equals“? Die Konstruktion von Weiblichkeit im England des 18. Jahrhunderts aus kulturwissenschaftlicher Sicht. In: *Zeitschrift für Anglistik und Amerikanistik*, Jg. 44, H. 3, S. 199–219.
- Nünning, Vera (2004): Changes in the Representation of Men and Women in the Second Half of the Eighteenth Century. In: *Real – Yearbook of Research in English and American Literature*, Jg. 20, S. 183–207.

- Oberhuber, Konrad (1999): *Raffael. Das malerische Werk*. München u.a.: Prestel.
- O'Connell, Sheila (1999): *The Popular Print in England 1550-1850*. London: British Museum Press.
- O'Connell, Sheila (Hg.) (2003): *London 1753*. Boston: Godine.
- Olian, JoAnne (1998): *Victorian and Edwardian Fashions from La Mode Illustrée*. New York: Dover.
- Oliver, Kathleen M. (2008): *Samuel Richardson, Dress, and Discourse*. Basingstoke: Palgrave MacMillan.
- Oliver, Valerie (1996): *History of the Yo-Yo*. Online verfügbar unter <http://www.spintastics.com/SSThistyo.html>, zuletzt geprüft am 20.4.2012.
- Ortner, Sherry B. (1998): Is Female to Male as Nature is to Culture? In: Landes, Joan B. (Hg.): *Feminism, the Public and Private*. Oxford, New York: Oxford Univ. Press, S. 21–45.
- Parmantier, Nicole (1985): Les Estampes de Watteau. In: Grasselli, Margaret M. (Hg.): *Watteau 1684-1721*. (Ausst.-Kat. National Gallery of Art, Washington; Galeries Nationales du Grand Palais, Paris; Schloss Charlottenburg, Berlin). Berlin: Nicolai, S. 227–237.
- Paulson, Ronald (1965): *Hogarth's Graphic Works*. 2 Bände. New Haven, London: Yale Univ. Press.
- Pearson, Jacqueline (2000): *Women's Reading in Britain 1750-1835. A Dangerous Recreation*. Cambridge: Cambridge Univ. Press.
- Pedicord, Harry William (1980): *The Plays of David Garrick. Vol. 1 Garrick's Own Plays 1740-1766*. Carbondale: Southern Illinois Univ. Press.
- Pennington, Richard (1982): *A Descriptive Catalogue of the Etched Work of Wenceslaus Hollar 1607-1677*. Cambridge: Cambridge Univ. Press.
- Petrascheck-Heim (1966): *Die Sprache der Kleidung. Wesen und Wandel von Tracht, Mode, Kostüm und Uniform*. Wien: Verl. Notring d. Wiss. Verb. Österreichs.
- Petter, Helen Mary (1974): *The Oxford Almanacks*. Oxford: Clarendon Press.
- Plumb, J. H. (1982): The New World of Children in Eighteenth-Century England. In: McKendrick, Neil; Brewer, John; Plumb, J. H. (Hg.): *The*

- Birth of a Consumer Society. The Commercialisation of Eighteenth-Century England.* London: Europa Publications, S. 286–315.
- Porter, Roy (1991): *English Society in the Eighteenth Century.* London: Penguin Books.
- Postle, Martin (1991): The St. Martin's Lane Academy. True and False Records. In: *Apollo*, Jg. 132, H. 353, S. 33–38.
- Postle, Martin (Hg.) (2005): *Joshua Reynolds. The Creation of Celebrity.* (Ausst.-Kat. Palazzo dei Diamanti, Ferrara; Tate Britain, London). London: Tate Publ.
- Praz, Mario (1971): *Conversation Pieces. A Survey of the Informal Group Portrait in Europe and America.* London: Methuen.
- Prochno, Renate (1990): *Joshua Reynolds.* Weinheim: VCH.
- Rand, Richard (1997): *Intimate Encounters. Love and Domesticity in Eighteenth-Century France.* (Ausst.-Kat. Hood Museum of Art, Hanover; The Toledo Museum of Art, Toledo; The Museum of Fine Arts, Houston). Princeton: Princeton Univ. Press.
- Rasche, Adelheid; Thomson, Christina (Hg.) (2007): *Christian Dior und Deutschland 1947-1957.* (Ausst.-Kat. Kunstbibliothek, Staatl. Museen zu Berlin, Berlin). Stuttgart: Arnoldsche Art Publ.
- Raven, James (1992): *Judging New Wealth. Popular Publishing and Responses to Commerce in England 1750-1800.* New York: Oxford Univ. Press.
- Redgrave, Samuel (1970): *A Dictionary of Artists of the English School. Painters, Sculptors, Architects, Engravers and Ornamentists.* Reprint von 1878. Amsterdam: Hissink & Co.
- Rehm, Ulrich (2002): *Stumme Sprache der Bilder. Gestik als Mittel neuzeitlicher Bilderzählung.* München: Dt. Kunstverl.
- Retford, Kate (2006a): *The Art of Domestic Life. Family Portraiture in Eighteenth-Century England.* New Haven, London: Yale Univ. Press.
- Retford, Kate (2006b): Patrilineal Portraiture? Gender and Genealogy in the Eighteenth-Century Country House. In: Styles, John; Vickery, Amanda (Hg.): *Gender, Taste, and Material Culture in Britain and North America 1700-1830.* New Haven: Yale Univ. Press, S. 315–344.
- Reynolds, Graham (1996): Miniature. In: Turner, Jane (Hg.): *The Dictionary of Art.* 34 Bände. London, New York, Bd. 21, S. 636–645.

- Reynolds, Joshua; Wark, Robert R. (1997): *Discourses on Art*. New Haven, London: Yale Univ. Press.
- Ribeiro, Aileen (1984): *Dress in Eighteenth-Century Europe 1715-1789*. London: Batsford.
- Ribeiro, Aileen (1986): *Dress and Morality*. London: Batsford.
- Ribeiro, Aileen (1995): *The Art of dress. Fashion in England and France 1750-1820*. New Haven, London: Yale Univ. Press, 1995.
- Rivers, Isabel (1982): *Books and their Readers in Eighteenth-Century England*. Leicester: Univ. Press.
- Rivers, Isabel (Hg.) (2001): *Books and their Readers in Eighteenth-Century England. New Essays*. London: Continuum.
- Robertson, Ben P. (2007): *The Diaries of Elizabeth Inchbald*. 3 Bände. London: Pickering & Chatto.
- Roggendorf, Simone (2004): Die Feminisierung und Marginalisierung von Thomas Gainsborough. Eine Neubewertung der späten Landschaftsporträts im Kontext der Kultur der Empfindsamkeit am Beispiel von Mr und Mrs Hallett. In: Roggendorf, Simone; Ruby, Sigrid (Hg.): *(En)gendered: Frühneuzeitlicher Kunstdiskurs und weibliche Porträtkultur nördlich der Alpen*. Marburg: Jonas, S. 170–190.
- Roggendorf, Simone; Ruby, Sigrid (Hg.) (2004): *(En)gendered: Frühneuzeitlicher Kunstdiskurs und weibliche Porträtkultur nördlich der Alpen*. Marburg: Jonas.
- Rommé, Barbara (1995): *Jacques Callot. Radierungen aus dem Kupferstichkabinett der Staatlichen Kunsthalle Karlsruhe*. (Ausst.-Kat. Staatl. Kunsthalle Karlsruhe, Karlsruhe). Karlsruhe: Staatliche Kunsthalle.
- Roscoe, Sydney (1973): *John Newbery and his Succesors 1740-1814*. Wormley: Five Owls Press.
- Rosenbrock, Edith (1942): *Die Anfänge des Modenbildes in der deutschen Zeitschrift*. Berlin, Charlottenburg: Lorentz.
- Rosenheim, James M. (1998): *The Emergence of a Ruling Order*. London: Longman.
- Rosenthal, Angela (1996): *Angelika Kauffmann. Bildnismalerei im 18. Jahrhundert*. Berlin: Reimer.

- Rosenthal, Michael (1999): *The Art of Thomas Gainsborough*. New Haven: Yale Univ. Press.
- Rosenthal, Michael; Myrone, Martin (Hg.) (2002): *Gainsborough*. (Ausst.-Kat. Tate Britain, London). London: Tate Publ.
- Rothstein, Natalie (Hg.) (1984): *Four Hundred Years of Fashion*. London: V&A Publ.
- Rothstein, Natalie (Hg.) (1987): *A Lady of Fashion. Barbara Johnson's Album of Styles and Fabrics*. London: Thames & Hudson.
- Sauder, Gerhard (1974): *Empfindsamkeit*. 2 Bände. Stuttgart: Metzler.
- Schneider, Norbert (1999): *Porträtmalerei. Hauptwerke europäischer Bildniskunst 1420-1670*. Köln u.a.: Taschen.
- Schnierer, Thomas (1995): *Modewandel und Gesellschaft. Die Dynamik von „in“ und „out“*. (Diss., Univ. München 1995). Opladen: Leske + Budrich.
- Schröder, Hans-Christoph (2006): *Englische Geschichte*. München: Beck.
- Schröder, Klaus-Albrecht; Sternath, Maria Luise (Hg.) (2003): *Albrecht Dürer*. (Ausst.-Kat. Albertina, Wien). Wien: Hatje Cantz.
- Schröder, Stephan F. (Hg.) (2009): *Verwandelte Götter. Antike Skulpturen des Museo del Prado zu Gast in Dresden*. (Ausst.-Kat. Museo del Prado, Madrid; Staatliche Kunstsammlungen, Japanisches Palais, Dresden). Madrid: Ediciones El Viso.
- Schwarze, W.; Sieveking, V. (1976): *Galante Mode. Mode-Graphik aus zwei Jahrhunderten*. Wuppertal: Schwarze.
- Seeber, Hans Ulrich (Hg.) (1999): *Englische Literaturgeschichte*. Stuttgart: Metzler.
- Sharpe, J. A. (1987): *Early Modern England. A Social History 1550-1760*. London: Arnold, 1997.
- Sharpe, Kevin (2009): Van Dyck, the Royal Image and the Caroline Court. In: Hearn, Karen (Hg.): *Van Dyck & Britain*. (Ausst.-Kat. Tate Britain, London). London: Tate Publ., S. 16–23.
- Shawe-Taylor, Desmond (1990): *The Georgians. Eighteenth-Century Portraiture & Society*. London: Barrie & Jenkins.
- Shawe-Taylor, Desmond (1997): *Dramatic Art. Theatrical Paintings from the Garrick club*. (Ausst.-Kat. Dulwich Picture Gallery, London). London: Dulwich Picture Gallery.

- Shawe-Taylor, Desmond (2009): *The Conversation Piece. Scenes of Fashionable Life*. (Ausst.-Kat. The Queen's Gallery, London; Palace of Holyroodhouse, Edinburgh). London: Royal Collection.
- Shoemaker, Robert B. (1998): *Gender in English Society 1650-1850. The Emergence of Separate Spheres?* London, New York: Longman.
- Sitwell, Sacherverell (1949): *Gallery of Fashion 1790-1822*. London: Batsford.
- Smail, John (1994): *The Origins of Middle-Class Culture. Halifax, Yorkshire 1660-1780*. Ithaca: Cornell Univ. Press.
- Smart, Alastair (1992): *Allan Ramsay. Painter, Essayist and Man of the Enlightenment*. New Haven: Yale Univ. Press.
- Snodin, Michael; Styles, John (Hg.) (2001): *Design & the Decorative Arts. Britain 1500-1900*. London: V&A Publ.
- Solnit, Rebecca (2002): *Wanderlust. A History of Walking*. London: Verso.
- Steele, Valerie (1998): *Paris Fashion. A Cultural History*. New York, Oxford: Berg.
- Steenbergen, Clemens; Reh, Wouter (2003): *Architecture and Landscape. The Design Experiment of the Great European Gardens and Landscapes*. Basel: Birkhäuser.
- Steward, James Christen (1995): *The New Child. British Art and the Origins of Modern Childhood 1730-1830*. (Ausst.-Kat. University Art Museum and Pacific Film Archive, Berkeley; Dixon Gallery and Gardens, Memphis; Joslyn Art Museum, Omaha). Seattle: Univ. of Washington Press.
- Stewart, Douglas J. (1983): *Sir Godfrey Kneller and the English Baroque Portrait*. Oxford: Clarendon Press.
- Stone, Lawrence; Stone, Jeanne C. Fawtier (1984): *An Open Elite? England 1540-1880*. Oxford: Clarendon Press.
- Styles, John (2007): *The Dress of the People. Everyday Fashion in Eighteenth-Century England*. New Haven: Yale Univ. Press.
- Styles, John; Vickery, Amanda (Hg.) (2006): *Gender, Taste, and Material Culture in Britain and North America 1700-1830*. New Haven: Yale Univ. Press.
- Svoboda, Wolfram D. (1980): *Modefotos. Eine Sammlung aus drei Jahrzehnten*. Berlin: Rembrandt.

- Tadmor, Naomi (2001): *Family and Friends in Eighteenth-Century England. Household, Kinship, and Patronage*. Cambridge: Cambridge Univ. Press.
- Tasch, Stephanie Goda (1999): *Studien zum weiblichen Rollenporträt in England von Anthonis van Dyck bis Joshua Reynolds*. Weimar: VDG.
- Taylor, Lou (2002): *The Study of Dress History*. Manchester: Manchester Univ. Press.
- Thieme, Ulrich; Becker, Felix (1999): *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart*. Studienausgabe. Leipzig.
- Tillyard, Stella (2005): Paths of Glory. Fame and the Public in Eighteenth-Century London. In: Postle, Martin (Hg.): *Joshua Reynolds. The Creation of Celebrity*. (Ausst.-Kat. Palazzo dei Diamanti, Ferrara; Tate Britain, London). London: Tate Publ., S. 61–69.
- Todd, Janet (1986): *Sensibility. An Introduction*. London: Methuen.
- Treadwell, Penelope (2009): *Johan Zoffany. Artist and Adventurer*. London: Holberton.
- Van Der Kiste, John (2000): *The Georgian Princesses*. Stroud: Sutton Publ.
- van Ghering Ierlant, Marie J. (1983): Anglo-French Fashion 1786. The Fashionable Magazine 1786 and Le Cabinet des Modes 1785-86, later Le Magasin des Modes Nouvelles Francaises et Anglaises 1786-89. In: *Costume*, Jg. 17, S. 64–77.
- Vaughan, William (1999): *British Painting. The Golden Age*. London: Thames & Hudson.
- Vaughan, William (2002): *Gainsborough*. London: Thames & Hudson.
- Veblen, Thorstein Bunde (1958): *Theorie der feinen Leute. Eine ökonomische Untersuchung der Institutionen*. Köln: Kiepenheuer & Witsch.
- Vetter-Liebenow, Gisela (2008): „... die Krinoline ist impertinent“. Über Modekarikaturen und Modezeichnungen von 1800 bis heute. In: Vetter-Liebenow, Gisela; Belting, Isabella (Hg.): *Schick und schrill. Modekarikaturen und Modezeichnungen aus drei Jahrhunderten*. (Ausst.-Kat. Wilhelm-Busch-Museum, Hannover). München: Hirmer, S. 12–18.
- Vickery, Amanda (1993): Golden Age to Seperate Spheres. A Review of the Categories and Chronology of Women's History. In: *The Historical Journal*, Jg. 36, H. 2, S. 383–414.

- Vickery, Amanda (1998): *The Gentleman's Daughter. Women's Lives in Georgian England*. New Haven, London: Yale Univ. Press.
- Vickery, Amanda (2009a): *Behind Closed Doors. At Home in Georgian England*. New Haven: Yale Univ. Press.
- Vickery, Amanda (2009b): The Theory and Practice of Female Accomplishment. In: Laird, Mark; Weisberg-Roberts, Alicia (Hg.): *Mrs Delany and her Circle*. (Ausst.-Kat. Yale Center for British Art, New Haven; Sir John Soane's Museum, London; Fitzwilliam Museum, Cambridge). London: Yale Univ. Press, S. 94–109.
- Walsh, Claire (2006): Shops, Shopping and the Art of Decision Making. In: Styles, John; Vickery, Amanda (Hg.): *Gender, Taste, and Material Culture in Britain and North America 1700-1830*. New Haven: Yale Univ. Press, S. 151–179.
- Wandinger, Alexander (2002): *Tracht ist Mode*. Benediktbeuern: Trachten Informations Zentrum, Bezirk Oberbayern.
- Warner, William Beatty (2000): Staging Readers Reading. In: *Eighteenth-Century Fiction*, Jg. 12, H. 2-3, S. 391–416.
- Waterhouse, Ellis (1994): *Painting in Britain 1530-1790*. New Haven, London: Yale Univ. Press.
- Webster, Mary (2011): *Johan Zoffany 1733-1810*. New Haven: Yale University Press.
- Wegmann, Nikolaus (1988): *Diskurse der Empfindsamkeit. Zur Geschichte eines Gefühls in der Literatur des 18. Jahrhunderts*. Stuttgart: Metzler.
- Weinreb, Ben; Hibbert, Christopher; Keay, Julia, et al. (Hg.) (2008): *The London Encyclopaedia*. London: Macmillan.
- West, Shearer (1991): *The Image of the Actor. Verbal and Visual Representation in the Age of Garrick and Kemble*. London: Pinter.
- West, Shearer (1996): Samuel Wale. In: Turner, Jane (Hg.): *The Dictionary of Art*. 34 Bände. London, New York, Bd. 32, S. 778.
- West, Shearer (2004): *Portraiture*. Oxford, New York: Oxford Univ. Press.
- Wiehn, Diana (2008): Interpretation einer empfindsamen Geste. Zu Thomas Gainsboroughs Mr und Mrs Hallett oder The Morning Walk. In: *artefakt. Studentische Zeitschrift für Kunstgeschichte*, H. 1, S. 4–10.

Wien, Iris (2009): *Joshua Reynolds. Mythos und Metapher*. München: Fink.

Wittkower, Rudolf (1954): Burlington and his Work in York. In: *Studies in Architectural History*, Jg. 1954, S. 47–66.

Zitzlsperger, Philipp (2008): *Dürers Pelz und das Recht im Bild. Kleiderkunde als Methode der Kunstgeschichte*. Berlin: Akademie Verlag.

Zitzlsperger, Philipp (Hg.) (2010): *Kleidung im Bild. Zur Ikonologie dargestellter Gewandung*. Emsdetten: Edition Imorde.

Abbildungsverzeichnis und Bildnachweis

1. *Lane's Ladies Museum 1792* im Originaleinband, 1791, The British Library, London. By Permission of The British Library, C.115.n.68
2. *The Ladies Museum or Complete Pocket Memorandum Book for the Year 1774*, Seite aus dem Kalendarium, 1773, The British Library, London. By Permission of The British Library, C.115.n.68
3. *The Ladies Museum or Complete Pocket Memorandum Book for the Year 1774*, Modegrafik und Frontispiz, 1773, The British Library, London. By Permission of the British Library, C.115.n.68
4. *A Lady in the full Dress of the Year* [1776] (Kat. 43), Druckgrafik, Harry Matthews Collection, Museum of London, London. Foto: Ulrike Tomalla © Museum of London
5. *Two Ladys in the Dress of the Year 1785* (Kat. 88), Druckgrafik, Barbara Johnsons Album, Victoria & Albert Museum, London. Aus: Rothstein (Hg.) 1987, BJA S. 27
6. *Trade card of Masefield's Original Mock India Paper Hanging and Papier Machée Manufactory in the Strand*, 1758, Kupferstich, 32,7 x 24,4 cm (beschnitten), Sarah Banks Collection, British Museum, London. Aus: O'Connell 2003, S. 174
7. *A Lady in the Dress of the Year 1762* (Kat. 7), Druckgrafik, Barbara Johnsons Album, Victoria & Albert Museum, London. Aus: Rothstein (Hg.) 1987, BJA S. 9
8. *A LADY In the present Court Dress* [1774] (Kat. 37), Druckgrafik, Harry Matthews Collection, Museum of London, London. Foto: Ulrike Tomalla © Museum of London
9. *Two Ladies in the Dress of 1775* (Kat. 41), *Twelve fashionable Head-dresses of 1775*, Druckgrafik, Harry Matthews Collection, Museum of London, London. Foto: Ulrike Tomalla © Museum of London

10. *The most fashionable Dresses now worn by the Nobility and Gentry* [1781] (Kat. 67), *A ROYAL CHASE; or, their Majesties taking the diversion of Stag hunting* [1781] (Kat. 197), Druckgrafik, Harry Matthews Collection, Museum of London, London. Foto: Ulrike Tomalla © Museum of London

11. *Her Majesty attended by her Maids of Honour in conversation with a Lady of Quality* [1771] (Kat. 182), Druckgrafik, Harry Matthews Collection, Museum of London, London. Foto: Ulrike Tomalla © Museum of London

12. *A Lady in the most Fashionable full Dress, and another in the newest and most genteel Undress, 1776* (Kat. 47), Druckgrafik, Harry Matthews Collection, Museum of London, London. Foto: Ulrike Tomalla © Museum of London

13. Seite aus Barbara Johnsons Album, Barbara Johnsons Album, Victoria & Albert Museum, London. Aus: Rothstein (Hg.) 1987, BJA S. 7

14. Jaques Callot, *Dame mit kleinem Kopfschmuck (La Noblesse de Lorraine)*, 1724, Kupferstich, 14,2 x 0,92 cm. Aus: Choné, Ternois 1992, S. 273

15. Jaques Callot, *Edelmann mit großem Hut (La Noblesse de Lorraine)*, 1724, Kupferstich, 14,4 x 0,92 cm. Aus: Choné, Ternois 1992, S. 273

16. Wenceslaus Hollar, *Dame mit Muff (Ornatus Muliebris Anglicanus)*, 1640, Kupferstich, Lipperheidesche Kostümbibliothek, Berlin. Foto: Ulrike Tomalla. Staatliche Museen zu Berlin, Kunstbibliothek, Lipp Gca 3

17. Wenceslaus Hollar, *Winter (The Four Seasons)*, 1643-1644, Kupferstich, 25,8 x 18,0 cm, British Museum, London. Aus: Griffiths 1998, S. 114

18. Anthony van Dyck, *Pembroke Family Group*, ca. 1635, Öl auf Leinwand, 330 x 510 cm, Wilton House, Salisbury. Aus: Hearn (Hg.) 2009, S. 108

19. *Dame vor höfischer Gartenkulisse (les modes)*, ca. 1680-1690, Kupferstich, Lipperheidesche Kostümbibliothek, Berlin. Foto: Ulrike Tomalla. Staatliche Museen zu Berlin, Kunstbibliothek, Lipp Fb 19 mtl

20. Nicolas Arnoult, *Fille de Marchand estant à sa Toilette (les modes)*, 1687, Kupferstich, Lipperheidesche Kostümbibliothek, Berlin. Foto: Ulrike Tomalla. Staatliche Museen zu Berlin, Kunstbibliothek, Lipp Fb 17 mtl

21. *Deshabillé d'Hyver (Extraordinaire, Nouveau Mercure Galant)*, 1678, Kupferstich, 12,1 x 10,0 cm, Bibliothèque Nationale, Paris. Aus: Gaudriault 1988, S. 87

22. Antoine Watteau, *Sitzende Dame*, 1709/10, Kupferstich, 11,0 x 7,1 cm, Bibliothèque Nationale, Paris. Aus: Parmantier 1985, S. 235

23. Antoine Watteau, *Stehender Mann*, 1709/10, Kupferstich, 11,0 x 7,0 cm, Bibliothèque Nationale, Paris. Aus: Parmantier 1985, S. 229

24. Antoine Hérisset, *Les Casaquins (Recueil des Differentes Modes du Temps)*, 1729, Kupferstich, 14,8 x 20,3 cm, Bibliothèque Nationale, Paris. Aus: Gaudriault 1988, S. 112

25. Hubert Gravelot, *Dame (Suites de Figures de Mode)*, 1744/45, Kupferstich, Bibliothèque Nationale, Paris. Aus: Gaudriault 1983, S. 27

26. Hubert Gravelot, *Dame mit erhobenen Arm (Suites de Figures de Mode)*, 1744/45, Kupferstich, Bibliothèque Nationale, Paris. Aus: Gaudriault 1983, S. 27

27. François Nivelon, *Walking (The Rudiments of Genteel Behavior)*, 1737, Druckgrafik, Lipperheidesche Kostümbibliothek, Berlin. Foto: Ulrike Tomalla. Staatliche Museen zu Berlin, Kunstbibliothek, Lipp Vc O k kl

28. François Nivelon, *Giving a Hand in a Minuet (The Rudiments of Genteel Behavior)*, 1737, Druckgrafik, Lipperheidesche Kostümbibliothek,

Berlin. Foto: Ulrike Tomalla. Staatliche Museen zu Berlin, Kunstbibliothek, Lipp Vc O k kl

29. *Fashionable Dresses in the Rooms at Weymouth 1774 (Lady's Magazine)*, Druckgrafik, Harry Matthews Collection, Museum of London, London. Foto: Ulrike Tomalla © Museum of London, 2002.139/494
30. *Morning Dresses, Fig. 23 & 24 (Gallery of Fashion)*, 1794, kolorierte Aquatinta, Lipperheidesche Kostümbibliothek, Berlin. Foto: Ulrike Tomalla. Staatliche Museen zu Berlin, Kunstbibliothek, Lipp Zb 10 r
31. *Femme en Robe à la Polonoise (Galerie des Modes)*, 1778, kolorierte Druckgrafik. Aus: Blum 1982, S. 1
32. *Jeune Dame prête à monter à cheval (Galerie des Modes)*, 1787, kolorierte Druckgrafik. Aus: Blum 1982, S. 55
33. François Boucher, *La Toilette*, 1742, Öl auf Leinwand, 52,5 x 66,5 cm, Museo Thyssen-Bornemisza, Madrid. Aus: Rand 1997, S. 113
34. Stourhead House, 1721-1725, Stourhead. Aus: Steenbergen, Reh 2003, S. 325
35. Stourhead Garden, Blick über den See zur Palladianischen Brücke und zum Pantheon, um 1745, Stourhead. Aus: Hammerschmidt, Wilke 1990, S. 73
36. Arthur Devis, *Edward Parker and his Wife Barbara*, 1757, Öl auf Leinwand, 127 x 101,6 cm, Privatsammlung. Aus: D'oench 1980, Abb. 34
37. *A Lady in the Dress of the Year 1764* (Kat. 12), Druckgrafik, Privatsammlung Harry Matthews
38. Arthur Devis, *Mr and Mrs Richard Bull of Onger*, 1747, Öl auf Leinwand, 106,7 x 86,4 cm, Institute of Fine Arts, New York University. Aus: D'Oench 1980, Abb. 19

39. *Ladies in the Dress of 1788* (Kat. 109), Druckgrafik, Harry Matthews Collection, Museum of London, London. Foto: Ulrike Tomalla © Museum of London

40. Arthur Devis, *Robert Gwilym and his Family*, ca. 1745-1747, Öl auf Leinwand, 100,9 x 127,1 cm, Paul Mellon Collection, Yale Center for British Art. Aus: Styles, Vickery (Hg.) 2006, S. 316

41. *Ladies in the Dress of 1793* (Kat. 140), Druckgrafik, Harry Matthews Collection, Museum of London, London. Foto: Ulrike Tomalla © Museum of London

42. Joshua Reynolds, *Mrs Thomas Riddell*, 1763, Öl auf Leinwand, 239 x 148,5 cm, Laing Art Gallery, Newcastle. Aus: Mannings 2000, Bd. 2, S. 49

43. *A Lady in the Dress of the Year 1763* (Kat. 10), Druckgrafik, Harry Matthews Collection, Museum of London, London. Foto: Ulrike Tomalla © Museum of London

44. Joshua Reynolds, *Mary, Viscountess Ward*, 1763, Öl auf Leinwand, 293 x 146 cm, Thomas Agnew & Sons, London. Aus: Mannings 2000, Bd. 2, S. 339

45. *A Lady in the Dress of 1764* (Kat. 13), Druckgrafik, Harry Matthews Collection, Museum of London, London. Foto: Ulrike Tomalla © Museum of London

46. Joshua Reynolds, *Mrs John Musters*, 1777, Öl auf Leinwand, 236 x 146 cm, Petworth House, Sussex. Aus: Mannings 2000, Bd. 2, S. 477

47. Arthur Devis, *Edward Gordon, his Sister Mrs Miles and her Husband in their Garden at Bromley*, 1756, Öl auf Leinwand, 75,4 x 102,9 cm, Leicestershire Museums and Art Galleries, Leicester. Aus: Kat. Preston 1983, S. 108

48. *Ladies in the Dress of 1783* (Kat. 76), Druckgrafik, Harry Matthews Collection, Museum of London, London. Foto: Ulrike Tomalla © Museum of London
49. John Russell, *Mrs Peckwell*, ca. 1774, Öl auf Leinwand, 126 x 100 cm, unbekannter Ort. Aus: Retford 2006, S. 23
50. Thomas Gainsborough, *Conversation in a Park*, ca. 1746, Öl auf Leinwand, 145 x 144 cm, Musée du Louvre, Paris. Aus: Belsey 2002, S. 19
51. *A Lady in the newest full Dress and another in the most fashionable Undress* [1777] (Kat. 49), Druckgrafik, Privatsammlung Harry Matthews
52. *A Lady in the Court Dress of the Year 1768* (Kat. 19), Druckgrafik, Barbara Johnsons Album, Victoria & Albert Museum, London. Aus: Rothstein (Hg.) 1987, S. 11
53. Thomas Bowles, *A View of St. James's Palace and Pall Mall*, 1750er Jahre, Kupferstich, 24,6 x 38,9 cm (beschnitten), British Museum, London. Aus: O'Connell 2003, S. 205
54. *A Gentleman and Lady in the Court Dress of the Year 1771* (Kat. 28), Druckgrafik, Harry Matthews Collection, Museum of London, London. Foto: Ulrike Tomalla © Museum of London
55. *A View of the Company at the Pantheon, Oxford Street* [1779] (Kat. 196), Druckgrafik, Harry Matthews Collection, Museum of London, London. Foto: Ulrike Tomalla © Museum of London
56. *A Lady in the Dress of the Year 1761* (Kat. 6), Druckgrafik, Privatsammlung Harry Matthews
57. William Kent, *Temple of British Worthies*, 1734, Elysische Felder, Stowe. Aus: Hammerschmidt, Wilke 1990, S. 55
58. *A Lady in the Dress of 1769* (Kat. 21), Druckgrafik, Fashion Museum, Bath. Foto: Ulrike Tomalla

59. *A Lady in full Dress, and an other in the Riding Dress of 1778* (Kat. 55), Druckgrafik, Privatsammlung Harry Matthews
60. *A Lady in the Dress of the Year 1762* (Kat. 8), Druckgrafik, Harry Matthews Collection, Museum of London, London. Foto: Ulrike Tomalla © Museum of London
61. Thomas Gainsborough, *Lady Alston*, ca. 1761-1762, Öl auf Leinwand, 226,1 x 165,1 cm, Musée du Louvre, Paris. Aus: Rosenthal 1999, S. 43
62. *A Lady in the Riding Dress of the Year 1763* (Kat. 11), Druckgrafik, Harry Matthews Collection, Museum of London, London. Foto: Ulrike Tomalla © Museum of London
63. Joshua Reynolds, *Suzanna Beckford*, 1756, Öl auf Leinwand, 127 x 102,2 cm, Tate Gallery, London. Aus: Mannings 2000, Bd. 2, S. 18
64. Anthony van Dyck, *Anne Kirke*, ca. 1637-1638, Öl auf Leinwand, 222,2 x 130,5 cm, The Huntington Library, Art Collections and Botanical Gardens, San Marino. Aus: Hearn (Hg.) 2009, S. 113
65. *A Lady in the Dress of the Year 1765* (Kat. 14), Druckgrafik, Harry Matthews Collection, Museum of London, London. Foto: Ulrike Tomalla © Museum of London
66. *A Lady in the newest Dress of 1775* (Kat. 40), Druckgrafik, Harry Matthews Collection, Museum of London, London. Foto: Ulrike Tomalla © Museum of London
67. Arthur Devis, *Sarah Tyssen*, 1748, Öl auf Leinwand, 49,5 x 34,3 cm, Privatsammlung. Aus: Kat. Preston 1983, S. 87
68. François Nivelon, *To Give or Receive (The Rudiments of Genteel Behavior)*, 1737, Druckgrafik, Lipperheidesche Kostümbibliothek, Berlin. Foto: Ulrike Tomalla. Staatliche Museen zu Berlin, Kunstbibliothek, Lipp Vc O k kl

69. Arthur Devis, *John Orde and his Family*, ca. 1754-1756, Öl auf Leinwand, 94 x 96,2 cm, Paul Mellon Collection, Yale Center for British Art. Aus: D'Oench 1980, Abb. 31

70. Arthur Devis, *Sir Joshua Vanneck and his Family*, 1752, Öl auf Leinwand, 143,5 x 142,2 cm, Frick Art & Historical Centre, Pittsburgh. Aus: D'Oench 1980, Abb. 29

71. *Ladies in Fashionable Dresses* [1782] (Kat. 71), Druckgrafik. Aus: Langley Moore 1971, S. 39

72. Statue der Demeter von Eleusis, Alkamenes oder Agorakritos, 425-420 v. Chr., römische Kopie, Anfang 3. Jh. n. Chr., Marmor, 208 cm, Museo del Prado, Madrid. Aus: Schröder (Hg.) 2009, S. 139

73. Joshua Reynolds, *David Garrick between Comedy and Tragedy*, 1760-1761, Öl auf Leinwand, 148 x 183 cm, Somerset Maugham Theatre Collection, London. Aus: Mannings 2000, Bd. 2, S. 42

74. *Ladies in the Dresses of 1785* (Kat. 92), Druckgrafik, Harry Matthews Collection, Museum of London, London. Foto: Ulrike Tomalla © Museum of London

75. *Eva-Maria Garrick as „La Violetta“*, Mander and Mitchenson Theater Collection, Bristol. Aus: Benedetti 2001, Abb. 7

76. *Mr Garrick in Four of his Principal Tragic Characters*, Mander and Mitchenson Theater Collection, Bristol. Aus: Benedetti 2001, Abb. 6

77. *Three Ladies in the Dress of 1777* (Kat. 51), Druckgrafik, Harry Matthews Collection, Museum of London, London. Foto: Ulrike Tomalla © Museum of London

78. Raffael, *Die drei Grazien*, 1503-1504, Öl auf Holz, 17 x 17 cm, Musée Condé, Chantilly. Aus: Oberhuber 1999, S. 37

79. Joshua Reynolds, *Three Ladies adorning a Term of Hymen*, 1773, Öl auf Leinwand, 233,7 x 290,8 cm, Tate Gallery, London. Aus: Ribeiro 1995, S. 25
80. *Dresses of the Year 1782* (Kat. 72), Druckgrafik, Harry Matthews Collection, Museum of London, London. Foto: Ulrike Tomalla © Museum of London
81. *A Lady in the Dress of the Year 1787* (Kat. 104), Druckgrafik, Harry Matthews Collection, Museum of London, London. Foto: Ulrike Tomalla © Museum of London
82. Thomas Gainsborough, *Mrs Richard Brinsley Sheridan*, 1783-1787, Öl auf Leinwand, 219,7 x 153,7 cm, Andrew W. Mellon Collection, National Gallery of Art, Washington. Aus: Rosenthal 1999, S. 247
83. *A Lady & Children in the Dress of 1770* (Kat. 24), Druckgrafik, Harry Matthews Collection, Museum of London, London. Foto: Ulrike Tomalla © Museum of London
84. Johan Zoffany, *The Colmore Family*, 1767, Öl auf Leinwand, 100,3 x 127 cm, Privatsammlung. Aus: Webster 2011, S. 144
85. Johan Zoffany, *David Garrick in „The Farmer’s Return“*, 1762, Öl auf Leinwand, 101,6 x 127 cm. Tate Gallery, London. Aus: Webster 2011, S. 185
86. *LADIES in the Dresses of 1782* (Kat. 74), Druckgrafik, Harry Matthews Collection, Museum of London, London. Foto: Ulrike Tomalla © Museum of London
87. Johan Zoffany, *Thomas King and Mrs Baddeley in „The Clandestine Marriage“*, 1771, Öl auf Leinwand, 94 x 125,5 cm, The Garrick Club, London. Aus: Webster 2011, S. 217
88. ... *genteelest Dresses of 1773* (Kat. 33), Druckgrafik, Privatsammlung Harry Matthews

89. *Two Ladies in the Dress of 1779* (Kat. 60), Druckgrafik, Harry Matthews Collection, Museum of London, London. Foto: Ulrike Tomalla © Museum of London
90. *In the fashionable Dresses of the Year [1785]* (Kat. 87), Druckgrafik, Privatsammlung Harry Matthews
91. *Ladies of Distinction in the fashionable Dresses of the Year 1798* (Kat. 171), Druckgrafik, Harry Matthews Collection, Museum of London, London. Foto: Ulrike Tomalla © Museum of London
92. *Two Ladies in the most fashionable Dresses of the Year 1773* (Kat. 35), Druckgrafik, Privatsammlung Harry Matthews
93. *Dresses of the Year 1789* (Kat. 116), Druckgrafik, Harry Matthews Collection, Museum of London, London. Foto: Ulrike Tomalla © Museum of London
94. *Two Ladies in the Dress of 1778* (Kat. 53), Druckgrafik, Harry Matthews Collection, Museum of London, London. Foto: Ulrike Tomalla © Museum of London
95. *Ladies in the Dress of 1780* (Kat. 64), Druckgrafik, Harry Matthews Collection, Museum of London, London. Foto: Ulrike Tomalla © Museum of London
96. *A Lady in the Dress of the Year 1760* (Kat. 5), Druckgrafik, Harry Matthews Collection, Museum of London, London. Foto: Ulrike Tomalla © Museum of London
97. *Ladies in the Dresses of 1779* (Kat. 59), Druckgrafik, Privatsammlung Harry Matthews
98. *Ladies in the Dresses of 1783* (Kat. 77), Druckgrafik, Harry Matthews Collection, Museum of London, London. Foto: Ulrike Tomalla © Museum of London

99. *Fashionable Dresses of 1771* (Kat. 30), Druckgrafik, Harry Matthews Collection, Museum of London, London. Foto: Ulrike Tomalla © Museum of London
100. *Two Ladies in the Dress of 1782* (Kat. 73), Druckgrafik, Harry Matthews Collection, Museum of London, London. Foto: Ulrike Tomalla © Museum of London
101. *Fashionable Dress for the Year 1796* (Kat. 158), Druckgrafik, Harry Matthews Collection, Museum of London, London. Foto: Ulrike Tomalla © Museum of London
102. *Ladies in the Dress of 1778* (Kat. 54), Druckgrafik, Harry Matthews Collection, Museum of London, London. Foto: Ulrike Tomalla © Museum of London
103. *A Lady in the most elegant Dress of 1768* (Kat. 18), Druckgrafik, Harry Matthews Collection, Museum of London, London. Foto: Ulrike Tomalla © Museum of London
104. *Variety of the Newest and most ... [Fashionable Dresses of 1771]* (Kat. 29), Druckgrafik, Harry Matthews Collection, Museum of London, London. Foto: Ulrike Tomalla © Museum of London
105. Joseph Nickolls (zugeschrieben), *St. James's Park and The Mall*, nach 1745, Öl auf Leinwand, 104,1 x 138,4 cm, The Royal Collection, Her Majesty Queen Elizabeth II, London. Aus: Shawe-Taylor 2009, S. 95
106. Thomas Gainsborough, *The Mall*, 1783-1784, Öl auf Leinwand, 120,6 x 147 cm, Frick Collection, New York. Aus: Rosenthal 1999, S. 111
107. Johann Sebastian Müller nach Samuel Wale, *A General Prospect of Vaux Hall Gardens, Shewing at one View the disposition of the whole Gardens*, 1751, Kupferstich, 28,7 x 40,6 cm, British Museum, London. Aus: O'Connell 2003, S. 238

108. *A View of the Company in Vauxhall Gardens* (Kat. 196), Druckgrafik, Harry Matthews Collection, Museum of London, London. Foto: Ulrike Tomalla © Museum of London

109. *Dresses of the Year 1781* (Kat. 69), Druckgrafik, Harry Matthews Collection, Museum of London, London. Foto: Ulrike Tomalla © Museum of London

110. William Hodges und Johan Zoffany (zugeschrieben), *View of the Pantheon*, ca. 1772, Öl auf Leinwand, 228,6 x 304,8 cm, Leeds Museums and Galleries, Leeds. Aus: Snodin, Styles (Hg.) 2001, S. 229

111. *A Gentleman and Lady in the Undress of the Year 1771* (Kat. 27), Druckgrafik, Barbara Johnsons Album, Victoria & Albert Museum, London. Aus: Rothstein (Hg.) 1987, BJA S.15

112. Thomas Gainsborough, *Mr and Mrs Hallett*, 1785, Öl auf Leinwand, 236,2 x 179,1 cm, National Gallery, London. Aus: Rosenthal, Myrone (Hg.) 2002, S. 173

113. *Dresses of the Year 1783* (Kat. 79), Druckgrafik, Harry Matthews Collection, Museum of London, London. Foto: Ulrike Tomalla © Museum of London

114. *Fashionable Riding Dresses for the Year [1787]* (Kat. 101), Druckgrafik, Harry Matthews Collection, Museum of London, London. Foto: Ulrike Tomalla © Museum of London

115. Joshua Reynolds, *The Duke and Duchess of Hamilton*, 1779, Öl auf Leinwand, 284,5 x 269,2 cm, zerstört. Aus: Mannings 2000, Bd. 2, S. 502

116. *Ladies in the Dress of 1795* (Kat. 151), Druckgrafik, Harry Matthews Collection, Museum of London, London. Foto: Ulrike Tomalla © Museum of London

117. George Romney, *Mrs Carwardine and her Son Thomas*, ca. 1775, Öl auf Leinwand, 74,3 x 61,6 cm, unbekannter Ort. Aus: Retford 2006, S. 97
118. Joshua Reynolds, *Lady Elizabeth Delmé and her Children*, 1777, Öl auf Leinwand, 239,2 x 147,8 cm, National Gallery of Art, Washington. Aus: Mannings 2000, Bd. 2, S. 88
119. Arthur Devis, *Alicia and Jane Clarke*, ca. 1758, Öl auf Leinwand, 91,5 x 71 cm, The Holburne Museum of Art, Bath. Aus: D'Oench 1980, Abb. 35
120. Joshua Reynolds, *Miss Emma and Miss Elizabeth Crewe*, 1766, Öl auf Leinwand, 152 x 140 cm, Privatsammlung. Aus: Mannings 2000, Bd. 2, S. 376
121. *(Two Ladies of Suffolk & Norfolk) in the fashionable Dresses of ye Year 1788* (Kat. 110), Druckgrafik, Harry Matthews Collection, Museum of London, London. Foto: Ulrike Tomalla © Museum of London
122. *Fashionable Dresses of the Year [1799]* (Kat. 174), Druckgrafik, Harry Matthews Collection, Museum of London, London. Foto: Ulrike Tomalla © Museum of London
123. *Ladies in the Fashionable Dress of 1799* (Kat. 176), Druckgrafik, Harry Matthews Collection, Museum of London, London. Foto: Ulrike Tomalla © Museum of London
124. *Sack-back gown (robe à la française)*, um 1760, England, elfenbeinfarbender Seidenbrokat mit Gold- und Silberfäden und bunten Musterfäden mit floralen Ornamenten, Kyoto Costume Institute, Kyoto. Foto: Takashi Hatakeyama © KCI
125. *Robe à la polonoise*, späte 1770er Jahre, England oder Frankreich, cremefarbende Seide mit rosa und grünen Blumenmotiven, Victoria & Albert Museum, London. Aus: Rothstein (Hg.) 1984, S. 29

126. *Nightgown (robe à l'anglaise)*, 1780er Jahre, Stoff 1740er Jahre, England, weißer Baumwollchintz bedruckt mit vielfarbigen indischen Blumenmotiven, Kyoto Costume Institute, Kyoto. Foto: Takashi Hatakeyama © KCI
127. *Chemisenkleider*, um 1795-1800, England, Leinen, Baumwolle, Musselin, Kyoto Costume Institute, Kyoto. Aus: Fukai, Suoh et al. 2002, S. 141
128. Detail Watteau falten (*robes à la française*), um 1770-1775, Frankreich, verschiedenfarbige Seidengewebe mit Streifen und floralen Mustern, Kyoto Costume Institute, Kyoto. Aus: Fukai, Suoh et al. 2002, S. 62
129. *The most fashionable Dresses of 1775* (Kat. 39), Druckgrafik, Harry Matthews Collection, Museum of London, London. Foto: Ulrike Tomalla © Museum of London
130. Modepuppe „Pandora“, um 1755-1760, Holz, Glas, Haare, Seide, Victoria & Albert Museum, London. © Victoria and Albert Museum, London
131. *The Duchess of Cumberland* [1772] (Kat. 186), Druckgrafik, Harry Matthews Collection, Museum of London, London. Foto: Ulrike Tomalla © Museum of London
132. *The Courtesie (The Young Gentleman and Lady's Private Tutor)*, 1770, The British Library, London. By Permission of the British Library, 8404.bb.23
133. *Dancing (The Young Gentleman and Lady's Private Tutor)*, 1770, The British Library, London. By Permission of the British Library, 8404.bb.23
134. *A Lady in the Dress of the Year 1758* (Kat. 3), Druckgrafik, Barbara Johnsons Album, Victoria & Albert Museum, London. Aus: Rothstein (Hg.) 1987, BJA S. 6

135. *To Give or Receive (The Young Gentleman and Lady's Private Tutor)*, 1770, The British Library, London. By Permission of the British Library, 8404.bb.23
136. *A Lady in the Dress of the Year 1757* (Kat. 2), Druckgrafik, Harry Matthews Collection, Museum of London, London. Foto: Ulrike Tomalla © Museum of London
137. Daniel Nikolaus Chodowiecki, *Geschmack (Natürliche und affectirte Handlungen des Lebens)*, 1779, Radierung, 8,2 x 4,7 cm, Sammlung Wilhelm Burggraf zu Dohna-Schlobitten. Aus: Bauer 1982, S. 95
138. Daniel Nikolaus Chodowiecki, *La promenade (Occupations des Dames)*, 1780, Radierung, 8,2 x 4,9 cm, Sammlung Wilhelm Burggraf zu Dohna-Schlobitten. Aus: Bauer 1982, S. 117
139. John Raphael Smith, *A Bagnigge Wells Scene, or No Resisting Temptation*, 1776, Mezzotinto, 33,0 x 25,1 cm, Hon. Christopher Lennox-Boyd Collection. Aus: D'Oench 1999, S. 41
140. John Raphael Smith, *All Sorts*, ca. 1775-1776, Mezzotinto, 35,5 x 24,8 cm, The British Museum, London. Aus: D'Oench 1999, S. 40
141. o. T. [1773] (Kat. 32), Druckgrafik, Harry Matthews Collection, Museum of London, London. Foto: Ulrike Tomalla © Museum of London
142. *Morning Dresses, Fig. 16, 17 & 18 (Gallery of Fashion)*, 1794, kolorierte Aquatinta, Lipperheidesche Kostümbibliothek, Berlin. Foto: Ulrike Tomalla. Staatliche Museen zu Berlin, Kunstbibliothek, Lipp Zb 10 r
143. *Morning Dresses, Fig. 111 & 112 (Gallery of Fashion)*, 1796, kolorierte Aquatinta, Lipperheidesche Kostümbibliothek, Berlin. Foto: Ulrike Tomalla. Staatliche Museen zu Berlin, Kunstbibliothek, Lipp Zb 10 r
144. Modegrafik aus *La Mode Illustrée*, 1882. Aus: Steele 1998, S. 129

145. *Dresses of the Year 1781* (Kat. 68), Druckgrafik, Harry Matthews Collection, Museum of London, London. Foto: Ulrike Tomalla
© Museum of London
146. *Visiting and House Dresses (Le Journal des Demoiselles)*, November 1858.
Aus: Holland 1955, Abb. 82
147. *Ladies in the Dresses of 1788* (Kat. 108), Druckgrafik, Harry Matthews Collection, Museum of London, London. Foto: Ulrike Tomalla
© Museum of London
148. Karin Kraus, Abendkleid mit bestickter Wollflauschjacke, Modell Horn, 1959, Fotografie. Aus: Svoboda 1980, S. 38
149. F. C. Gundlach, *Zu Besuch auf dem Lande*, Modelle Charles Ritter (Lübeck, Hamburg 1954), Fotografie, erschienen in: Film und Frau, Heft 5/ 1954. Aus: Gundlach 2001, S. 14
150. Zwei Nachmittagskleider aus Seide, Modelle Roecliff & Chapman, 1954, Fotografie, Baron Studios. Aus: Svoboda 1980, S. 27

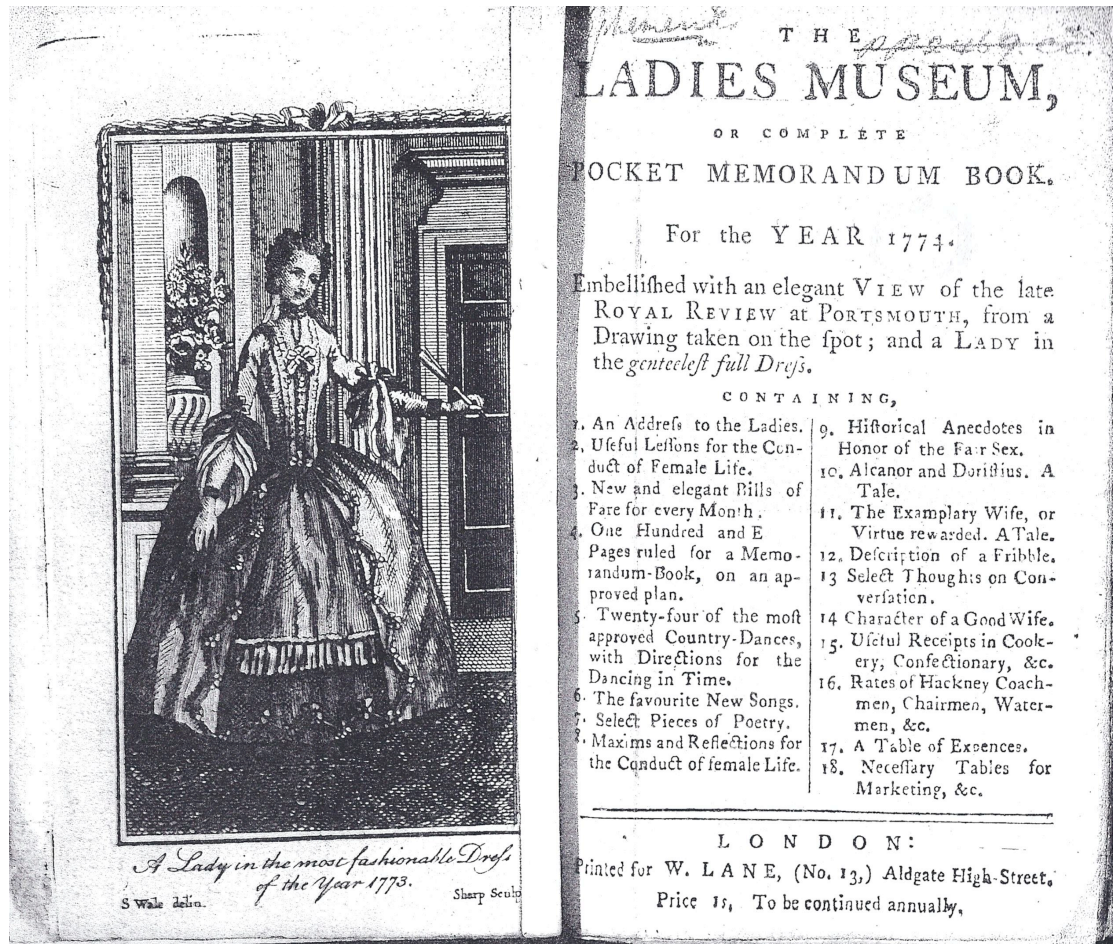


Abb. 3 *The Ladies Museum 1774*, Modegrafik und Frontispiz



Abb. 4 *A Lady in the full Dress of the Year*
(Kat. 43)



Abb. 5 *Two Ladys in the Dress of the Year*
1785 (Kat. 88)



Abb. 6 Trade card of Masfield's Original Mock India Paper Hanging and Papier Machée Manufactory in the Strand, 1758



Abb. 7 A Lady in the Dress of the Year 1762 (Kat. 7)

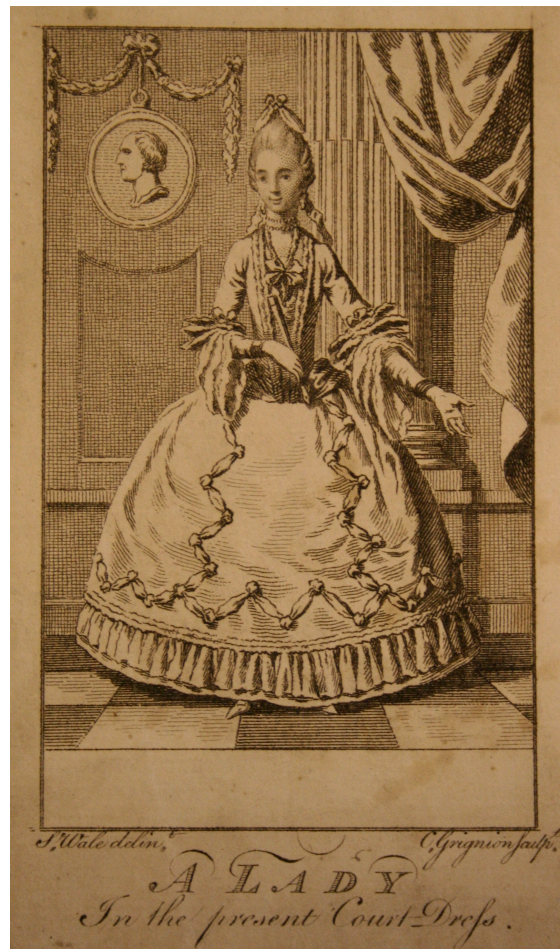


Abb. 8 A LADY In the present Court Dress [1774] (Kat. 37)



Abb. 9 *Two Ladies in the Dress of 1775* (Kat. 41), *Twelve fashionable Head-dresses of 1775*



Abb. 10 *The most fashionable Dresses now worn by the Nobility and Gentry* [1781] (Kat. 67), *A ROYAL CHASE; or, their Majesties taking the diversion of Stag hunting* [1781] (Kat. 197)



Her Majesty attended by her Maids of Honour, in conversation with a Lady of Quality.

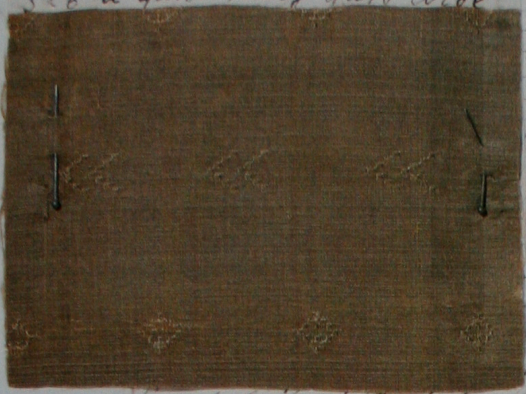
Abb. 11 *Her Majesty attended by her Maids of Honour in conversation with a Lady of Quality* [1771] (Kat. 182)



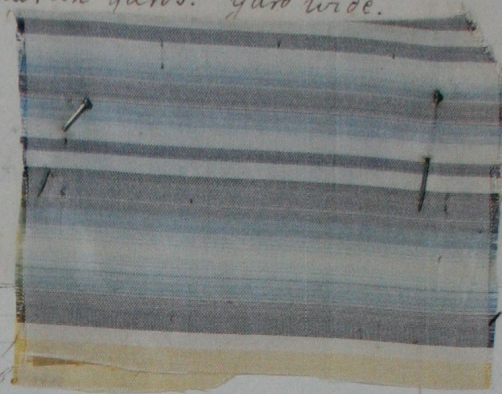
A Lady in the most Fashionable full Dress, and another in the newest and most genteel Undress, 1776.

Abb. 12 *Another Lady in the most Fashionable full Dress, and another in the newest and most genteel Undress 1776* (Kat. 47)

a brown figured lute string
night gown July 1758.
3:6 a yard. half yard wide

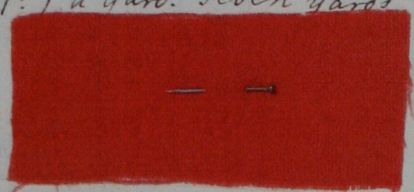


a Striped buff & blue Taffety Negligee
June 1758. four guineas the piece
sixteen yards. yard wide.



3
10
12
3
1
2
1
1
10
2
6
6
6

a Scarlet Shuff Gown with fleet
December 1759.
1:7 a yard. seven yards



Ladies of Distinction in the



fashionable Dresses of the Year.



A Lady in the Dress of the Year
1759.

Abb. 13 Seite aus Barbara Johnsons Album



Abb. 14 Jaques Callot, *Dame mit kleinem Kopfschmuck* (*La Noblesse de Lorraine*), 1624



Abb. 15 Jaques Callot, *Edelmann mit großem Hut* (*La Noblesse de Lorraine*), 1624



Abb. 16 Wenceslaus Hollar, *Dame mit Muff* (*Ornatus Muliebris Anglicanus*), 1640



Abb. 17 Wenceslaus Hollar, *Winter* (*The Four Seasons*), 1643-1644

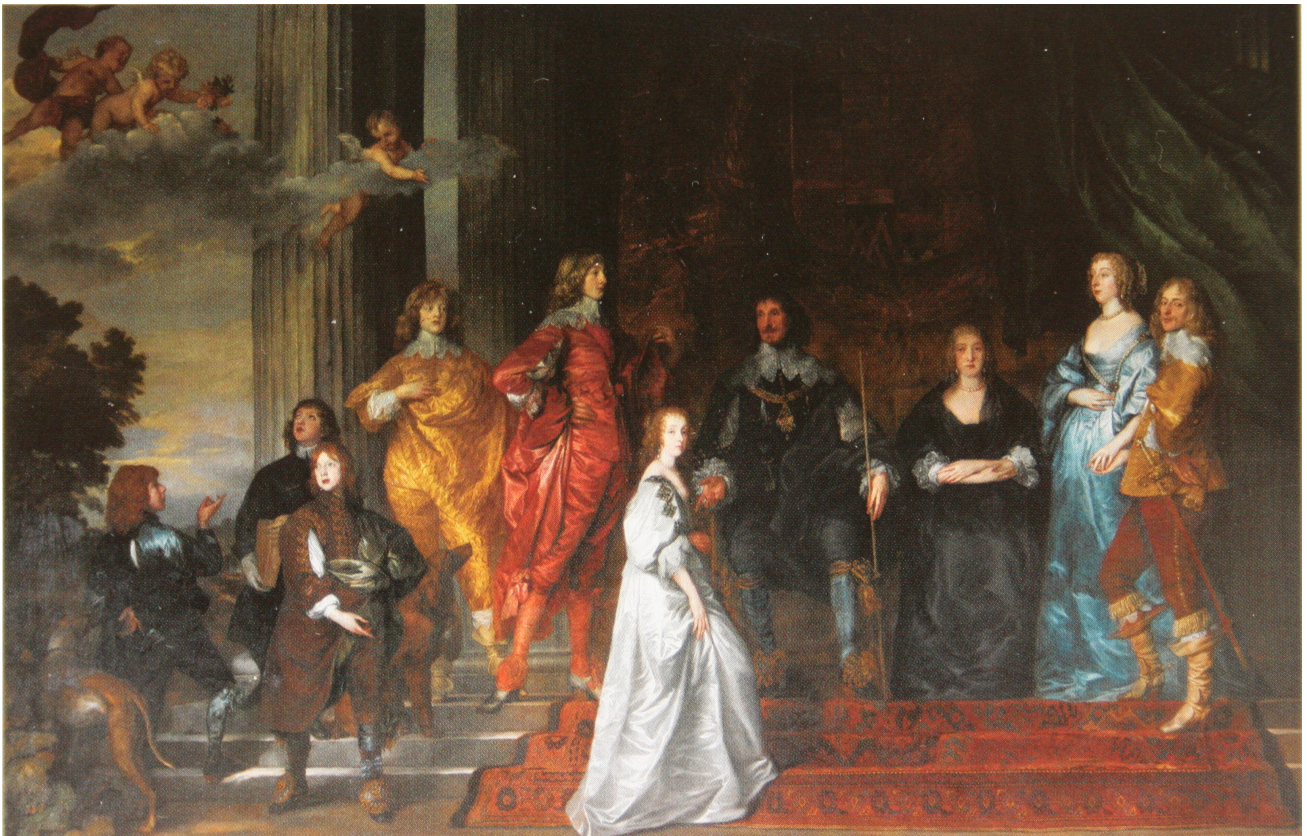


Abb. 18 Anthony van Dyck, *Pembroke Family Group*, ca. 1635



Abb. 19 Dame vor höfischer Gartenkulisse (*les modes*), ca. 1680-1690



Abb. 20 Nicolas Arnoult, *Fille de Marchand*, *estant à sa Toilette* (*les modes*), 1687



Abb. 21 *Deshabille d'Hyver* (Extraordinaire, *Nouveau Mercure Galant*), 1678



Abb. 22 Antoine Watteau, *Sitzende Dame* (*Figures de Mode*), 1709/10



Abb. 23 Antoine Watteau, *Stehender Mann* (*Figures de Mode*), 1709/10



Abb. 24 Antoine Hérisset, *Les Casaquins* (*Recueil des Differentes Modes du Temps*), 1729



Abb. 25 Hubert Gravelot, *Dame (Suites de Figures de Mode)*, 1744/45



Abb. 26 Hubert Gravelot, *Dame mit erhobenen Arm (Suites de Figures de Mode)*, 1744/45



Abb. 27 François Nivelon, *Walking (The Rudiments of Genteel Behavior)*, 1737



Abb. 28 François Nivelon, *Giving a Hand in a Minuet (The Rudiments of Genteel Behavior)*, 1737



Abb. 29 *Fashionable Dresses in the Rooms at Weymouth 1774 (Lady's Magazine)*



Abb. 30 *Morning Dresses, Fig. 23 & 24 (Gallery of Fashion), 1794*



Femme en Robe à la Polonoise, de tafetas rayé, garnie de gaze, remettant sa jarretière et laissant voir sa belle jambe.

Abb. 31 *Femme en Robe à la Polonoise* (Galerie des Modes), 1778



Jeune Dame prête à monter à cheval: elle est vêtue d'une grande redingote à l'Allemande et coiffée d'un chapeau galant.

Abb. 32 *Jeune Dame prête à monter à cheval* (Galerie des Modes), 1787



Abb. 33 François Boucher, *La Toilette*, 1742



Abb. 34 Stourhead House, 1721-1725



Abb. 35 Stourhead Garden, Blick über den See zur Palladianischen Brücke und zum Pantheon, um 1745



Abb. 36 Arthur Devis, *Edward Parker and his Wife Barbara*, 1757



Abb. 37 *A Lady in the Dress of the Year 1764* (Kat. 12)



Abb. 38 Arthur Devis, *Mr and Mrs Richard Bull of Onger*, 1747



Abb. 39 *Ladies in the Dress of 1788*
(Kat. 109)



Abb. 40 Arthur Devis, *Robert Gwilym and his Family*, ca. 1745-1747



Abb. 41 *Ladies in the Dress of 1793*
(Kat. 140)



Abb. 42 Joshua Reynolds, *Mrs Thomas Riddell*, 1763



Abb. 43 *A Lady in the Dress of the Year 1763*
(Kat. 10)



Abb. 44 Joshua Reynolds, *Mary, Viscountess Ward*, 1763



Abb. 45 *A Lady in the Dress of 1764*
(Kat. 13)



Abb. 46 Joshua Reynolds, *Mrs John Musters*, 1777

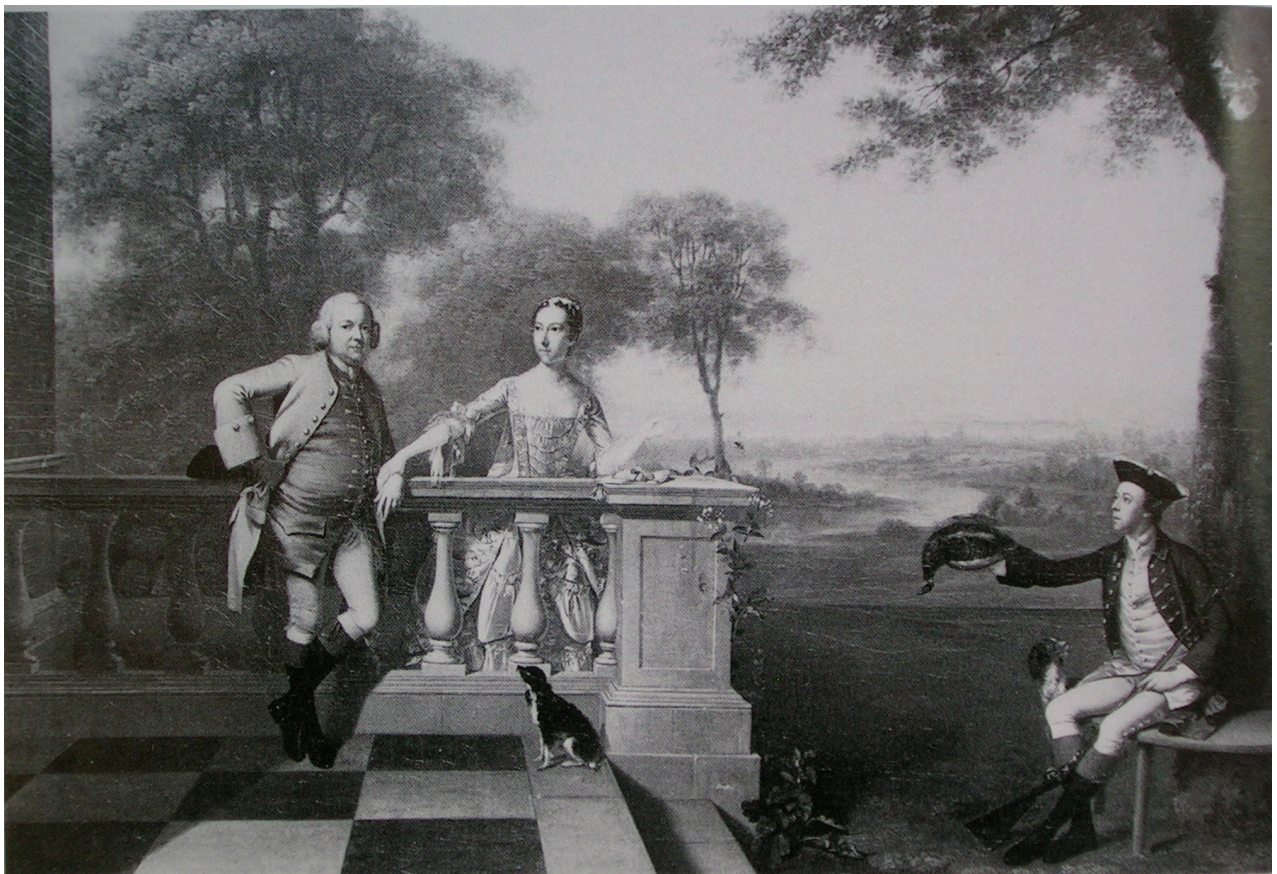


Abb. 47 Arthur Devis, *Edward Gordon, his Sister Mrs Miles and her Husband in their Garden at Bromley*, 1756



Abb. 48 *Ladies in the Dress of 1783*
(Kat. 76)



Abb. 49 John Russell, *Mrs Peckwell*, ca. 1774



Abb. 50 Thomas Gainsborough, *Conversation in a Park*, ca. 1746

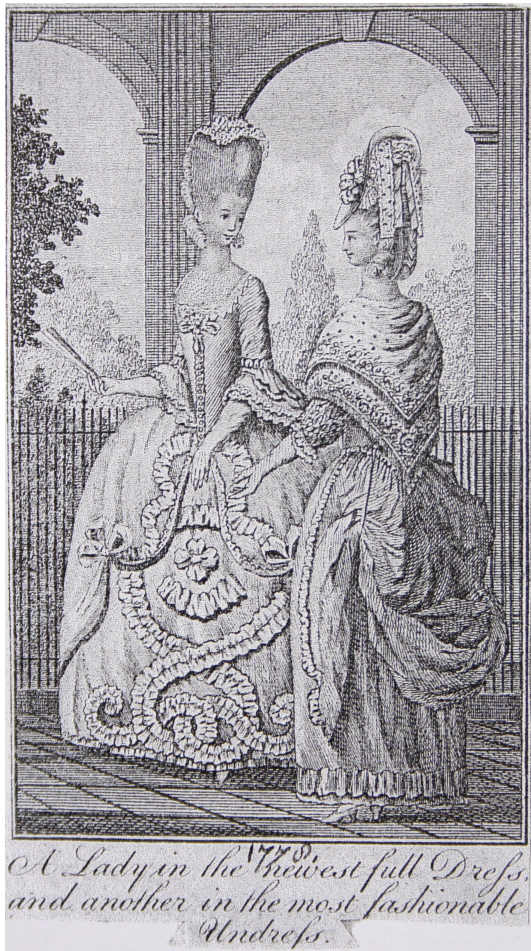


Abb. 51 *A Lady in the newest full Dress and another in the most fashionable Undress* [1777] (Kat. 49)



Abb. 52 *A Lady in the Court Dress of the Year 1768* (Kat. 19)



Abb. 53 Thomas Bowles, *A View of St. James's Palace and Pall Mall*, 1750er Jahre



Abb. 54 *A Gentleman and Lady in the Court Dress of the Year 1771* (Kat. 28)



Abb. 55 *A View of the Company at the Pantheon, Oxford Street* [1779] (Kat. 196)



Abb. 56 *A Lady in the Dress of the Year 1761* (Kat. 6)



Abb. 57 William Kent, *Temple of British Worthies*, 1734



A Lady in the Dress of 1769.

Abb. 58 *A Lady in the Dress of 1769* (Kat. 21)



A Lady in full Dress, and another in the Riding Dress of 1778.

Abb. 59 *A Lady in full Dress, and another in the Riding Dress of 1778* (Kat. 55)



Abb. 60 *A Lady in the Dress of the Year*
1762 (Kat. 8)



Abb. 61 Thomas Gainsborough, *Lady Alston*,
ca. 1761-1762



Abb. 62 *A Lady in the Riding Dress of the Year 1763* (Kat. 11)



Abb. 63 Joshua Reynolds, *Suzanna Beckford*, 1756



Abb. 64 Anthony van Dyck, *Anne Kirke*, ca. 1637-1638



Abb. 65 *A Lady in the Dress of the Year 1765* (Kat. 14)



Abb. 66 *A Lady in the newest Dress of 1775* (Kat. 40)



Abb. 67 Arthur Devis, *Sarah Tyssen*, 1748



Abb. 68 François Nivelon, *To Give or Receive (The Rudiments of Genteel Behavior)*, 1737



Abb. 69 Arthur Devis, *John Orde and his Family*, ca. 1754-1756



Abb. 70 Arthur Devis, *Sir Joshua Vanneck and his Family*, 1752



Abb. 71 *Ladies in Fashionable Dresses* [1782]
(Kat. 71)



Abb. 72 Statue der Demeter von Eleusis, römische Kopie, Anfang 3. Jh. n. Chr.



Abb. 73 Joshua Reynolds, *David Garrick between Comedy and Tragedy*, 1760-1761



Abb. 74 Ladies in the Dresses of 1785 (Kat. 92)



Abb. 75 Eva-Maria Garrick as „La Violetta“



Abb. 76 Mr Garrick in Four of his Principal Tragic Characters



Abb. 77 *Three Ladies in the Dress of 1777*
(Kat. 51)



Abb. 78 Raffael, *Die drei Grazien*, 1503-1504



Abb. 79 Joshua Reynolds, *Three Ladies adorning a Term of Hymen*, 1773



Abb. 80 *Dresses of the Year 1782* (Kat. 72)



Abb. 81 *A Lady in the Dress of the Year 1787* (Kat. 104)



Abb. 82 Thomas Gainsborough, *Mrs Richard Brinsley Sheridan*, 1783-1787



Abb. 83 *A Lady & Children in the Dress of 1770* (Kat. 24)



Abb. 84 Johan Zoffany, *The Colmore Family*, 1767



Abb. 85 Johan Zoffany, *David Garrick in „The Farmer's Return“*, 1762



Abb. 86 *LADIES in the Dresses of 1782*
(Kat. 74)



Abb. 87 Johan Zoffany, *Thomas King and Mrs Baddeley in „The Clandestine Marriage“*, 1771



genteelst Dresses of 1773.

Abb. 88 ... genteelst Dresses of 1773
(Kat. 33)



Two Ladies in the Dress of 1779

Abb. 89 Two Ladies in the Dress of 1779
(Kat. 60)



Two celebrated Suffolk Ladies
In the fashionable Dresses of the Year

Abb. 90 In the fashionable Dresses of the
Year [1785] (Kat. 87)



*Ladies of Distinction in the fashionable
Dresses of the Year 1798*

Abb. 91 Ladies of Distinction in the fashion-
able Dresses of the Year 1798 (Kat. 171)



Abb. 92 *Two Ladies in the most fashionable Dresses of the Year 1773* (Kat. 35)



Abb. 93 *Dresses of the Year 1789* (Kat. 116)



Abb. 94 *Two Ladies in the Dress of 1778* (Kat. 53)



Abb. 95 *Ladies in the Dress of 1780* (Kat. 64)



Abb. 96 *A Lady in the Dress of the Year 1760* (Kat. 5)



Abb. 97 *Ladies in the Dresses of 1779* (Kat. 59)



Abb. 98 *Ladies in the Dresses of 1783* (Kat. 77)



Abb. 99 *Fashionable Dresses of 1771* (Kat. 30)



Abb. 100 *Two Ladies in the Dress of 1782* (Kat. 73)



Abb. 101 *Fashionable Dress for the Year 1796* (Kat. 158)



Abb. 102 *Ladies in the Dress of 1778* (Kat. 54)



Abb. 103 *A Lady in the most elegant Dress of 1768* (Kat. 18)

A Lady in the most elegant Dress of 1768.



Abb. 104 *Variety of the Newest and most ... [Fashionable Dresses of 1771]* (Kat. 29)

Variety of the Newest and most



Abb. 105 Joseph Nickolls (zugeschrieben), *St. James's Park and The Mall*, nach 1745



Abb. 106 Thomas Gainsborough, *The Mall*, 1783-1784



Abb. 107 Johann Sebastian Müller nach Samuel Wale, *A General Prospect of Vaux Hall Gardens, Shewing at one View the disposition of the whole Gardens*, 1751



Abb. 108 *A View of the Company in Vauxhall Gardens* (Kat. 196)



Abb. 109 *Dresses of the Year 1781* (Kat. 69)



Abb. 110 William Hodges und Johan Zoffany (zugeschrieben), *View of the Pantheon*, ca. 1772



Abb. 111 *A Gentleman and Lady in the Undress of the Year 1771* (Kat. 27)



Abb. 112 Thomas Gainsborough, *Mr and Mrs Hallett*, 1785



Abb. 113 *Dresses of the Year 1783* (Kat. 79)



Abb. 114 *Fashionable Riding Dresses for the Year [1787]* (Kat. 101)



Abb. 115 Joshua Reynolds, *The Duke and Duchess of Hamilton*, 1779



Abb. 116 *Ladies in the Dress of 1795*
(Kat. 151)



Abb. 117 George Romney, *Mrs Carwardine and her Son Thomas*, ca. 1775



Abb. 118 Joshua Reynolds, *Lady Elizabeth Delmé and her Children*, 1777



Abb. 119 Arthur Devis, *Alicia and Jane Clarke*, ca. 1758



Abb. 120 Joshua Reynolds, *Miss Emma and Miss Elizabeth Crewe*, 1766



Abb. 121 (*Two Ladies of Suffolk & Norfolk*) in the fashionable Dresses of ye Year 1788 (Kat. 110)



Abb. 122 *Fashionable Dresses of the Year* [1799] (Kat. 174)



Abb. 123 *Ladies in the Fashionable Dress of* 1799 (Kat. 176)



Abb. 124 *Sack-back gown (robe à la française)*, um 1760



Abb. 125 *Robe à la polonoise*, späte 1770er Jahre



Abb. 126 *Nightgown (robe à l'anglaise)*, 1780er Jahre



Abb. 127 *Chemisenkleider*, um 1795-1800



Abb. 128 Detail
Watteaufalten
(*robes à la française*),
um 1770-1775



Abb. 129 *The most fashionable Dresses of 1775*
(Kat. 39)



Abb. 130 Modepuppe „Pandora“, um 1755-1760



Abb. 131 *The Dutchess of Cumberland*
[1772] (Kat. 186)



Abb. 132 *The Courtesie*
(*The Young Gentleman*
and Lady's Private Tutor),
1770

Abb. 133 *Dancing*
(*The Young Gentleman*
and Lady's Private Tutor),
1770

1st *The Courtesie.*
The Courtesie
Hansome

4th *Dancing.*



Abb. 134 *A Lady in the Dress of the Year*
1758 (Kat. 3)



Abb. 135 *To Give or Receive (The Young Gentleman and Lady's Private Tutor), 1770*

2^d To Give or Receive.



Abb. 136 *A Lady in the Dress of the Year 1757 (Kat. 2)*

A Lady in the Dress of the Year 1757.



*Geschmack
Gout*

D. Chodowiecki del. & sculp.

Abb. 137 Daniel Nikolaus Chodowiecki,
*Geschmack (Natiirliche und affectirte
Handlungen des Lebens)*, 1779



La promenade

D. Chodowiecki del. & sculp.

Abb. 138 Daniel Nikolaus Chodowiecki,
La promenade (Occupations des Dames), 1780



Abb. 139 John Raphael Smith, *A Bagnigge Wells Scene, or No Resisting Temptation*, 1776



Abb. 140 John Raphael Smith, *All Sorts*, ca. 1775-1776



Abb. 141 o. T. [1773] (Kat. 32)



Abb. 142 *Morning Dresses, Fig. 16, 17 & 18 (Gallery of Fashion), 1794*



Abb. 143 *Morning Dresses, Fig. 111 & 112 (Gallery of Fashion), 1796*



Abb. 144 Modegrafik aus *La Mode Illustrée*, 1882



Abb. 145 *Dresses of the Year 1781* (Kat. 68)



Abb. 146 *Visting and House Dresses* (*Le Journal des Demoiselles*), November 1858



Abb. 147 *Ladies in the Dresses of 1788* (Kat. 108)



Abb. 148 Karin Kraus, Abendkleid mit bestickter Wollflauschjacke, Modell Horn, 1959



Abb. 149 F. C. Gundlach, *Zu Besuch auf dem Lande*, Modelle Charles Ritter (Lübeck, Hamburg 1954)



Abb. 150 Zwei Nachmittagskleider aus Seide, Modelle Roecliff & Chapman, 1954